głos plastyków

II

PÓŁROCZE II ROCZNIK VII WARSZAWA, GRUDZIEŃ 1946

głos plastyków

CZASOPISMO ILUSTROWANE POŚWIĘCONE SZTUCE PLASTYCZNEJ



„MOGIŁA ŻOŁNIERZA" *RYS. DZIECKA*

WYDAWNICTWO ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW

GŁOS PLASTYKÓW

GŁOS PLASTYKÓW – REVUE ARTISTIQUE, REDIGÉE ET EDITEE PAR L'ASSOCIATION PROFESSIONELLE DES ARTISTES POLONAIS REDACTION: VARSOVIE, UL. WALECZNYCH 28, POLOGNE

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA
SASKA KĘPA, UL. WALECZNYCH 28

ROCZNIK VII—GRUDZIEŃ 1946 PÓŁR. II DÉCEMBRE 1946—SEPTIÈME ANNÉE

TREŚĆ NUMERU

SOMMAIRE

LISTA

POMORDOWANYCH PRZEZ NIEMCÓW, POLEGŁYCH I ZMARŁYCH W LATACH 1939 — 1946 ARTYSTÓW PLASTYKÓW

Acker Julia malarka, ur. w 1898 r., popełniła samobójstwo w czasie akcji antyżydowskiej we Lwowie w r. 1943.

Aszer Jerzy malarz, zginął w Paryżu.

Augustynowicz A. Poznań, zaginął.

Bałys Wincenty rzeźbiarz, Kraków, wywieziony i zamordowany w 1940 r.

Barczyński Henryk Łódź, zginął w Treblince.

Bartoszek Franciszek malarz, zginął w walce z Niemcami w Warszawie w 1943 r.

Batowski-Kaczor Stanisław malarz, Lwów, zmarł w 1945 r.

Below Józef rzeźbiarz, Warszawa, rozstrzelany przez Niemców w 1939 r.

Bereger Leokadia malarka, Warszawa, zamordowana w getcie w 1942 r.

Bickels Jakób rysownik, ur. w 1910 r., zamordowany w Stanisławowie w 1941 r.

Birer Zygmunt malarz, ur. w 1896 r., zamordowany w Stanisławowie w 1941 r.

Blaszke Antoni rzeźbiarz, zmarł w Krakowie w 1943 r.

Blicharski Józef malarz, ur. w 1896 r. w Białymstoku, zmarł w czasie działań wojennych w 1941 r.

Bobowski Zygmunt malarz, zginął w walce z Niemcami w Warszawie w 1943 r.

Bogdanowicz Julian grafik, dyrektor Szkoły Sztuk Zdobniczych w Warszawie, rozstrzelany przez Niemców w 1944 r.

Boratyński W. Poznań, zaginął.

Bornstein Tadeusz Warszawa, zaginął.

Boznańska Olga malarka, zmarła w Paryżu w 1941 r.

Brauner Wincenty malarz, Łódź, spalony w Oświęcimiu w 1943 r.

Brodzki Jan malarz, zmarł na Śląsku.

Brzega Wojciech rzeźbiarz, zmarł w Zakopanem.

Brzezińska Ewa malarka, Łódź, spalona w Oświęcimiu w 1943 r.

Butrymowicz Edward malarz, Warszawa, zmarł w czasie wojny.

Centnerszwerowa Julia zamordowana w Białymstoku w 1941 r.

Cepil Zygmunt Toruń, zginął.

Charzyński Stanisław malarz, ur. w r. 1890, zginął w obozie we Flossenburgu w 1945 r.

Chmurski Kazimierz malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w Oświęcimiu w 1942 r.

Chwistek Leon malarz, teoretyk, prof. Uniw. Jana Kazimierza, zmarł w Moskwie w 1944 r.

Cieślewski Tadeusz (syn) grafik, Warszawa, zginął w czasie powstania 1944 r.

Cuklerówna Aniela graficzka, Warszawa, zginęła.

Cytryn malarz, zamordowany w Białymstoku w 1941 r.

Czarnecki Warszawa, zginął.

Czyżewski Tytus malarz, zmarł w Krakowie w 1945 r.

Dadlez Paweł malarz, profesor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, umarł w drodze z niewoli do Warszawy w 1940 r.

Dąbrowska Krystyna rzeźbiarka, Poznań, zginęła w powstaniu w 1944 r.

Dębicki Zdzisław malarz, Warszawa, zamordowany w Dachau w 1943 r.

Dybowska-Jasińska Irena malarka, zmarła w 1939 r. w Krakowie.

Dziewanowska Maria ur. 1882 r., zmarła w Krakowie w 1945 r.

Erb Erno malarz, ur. w 1878 r., zamordowany we Lwowie w 1943 r.

Faczyński Marian malarz, ur. w 1894 r., zmarł w 1941 r.

Ferdek grafik, Warszawa, zginął w obozie w Oświęcimiu w 1943 r.

Fidler Tadeusz zginął na wojnie w 1939 r.

Filipkiewicz Stefan malarz, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zamordowany przez Gestapo w Mauthausen.

Finkelsztein Samuel malarz, zginął w obozie w Treblince.

Frenklówna Gabryela malarka, emalierka, ur. w 1900 roku, zamordowana we Lwowoie w 1942 r.

Frydman Abraham malarz, zamordowany w Warszawie w 1943 r.

Funtowicz Chaim zamordowany w Warszawie.

Glasner Jakób malarz, grafik, ur. w 1880 r., zamordowany we Lwowie w 1942 r.

Gorbacki Tadeusz rzeźbiarz, Warszawa, zamordowany w getcie.

Gotard Jan malarz, rozstrzelany w 1943 r. w Warszawie.

Graskiewicz Aleksander malarz, Warszawa, zmarł w czasie wojny.

Greiffenberg Dawid malarz, Warszawa, zamordowany w getcie w 1942 r.

Gruszka Mieczysław malarz, Warszawa, zaginął.

Gurewicz Mojżesz malarz, spalony w Oświęcimiu w 1943 r.

Gutkiewicz Stanisław malarz, Warszawa, ur. w 1910 r., rozstrzelany w Oświęcimiu w 1944 r.

Haber malarz, zginął w Warszawie w 1943 r.

Habinger Otto malarz, ur. w 1906 r., zamordowany we Lwowie w 1942 r.

Hadowski Józef malarz, zmarł w Zakopanem.

Hahn Otto malarz, ur. w 1905 r., zamordowany we Lwowie w 1942 r.

Hannytkiewicz Adam malarz, ur. 1887 r. w Krakowie, profesor Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych we Wrocławiu, zmarł w 1946 r. we Wrocławiu.

Hiller Karol malarz, Łódź, stracony w 1939 r.

Hładki-Wajwódowa Jadwiga graficzka, zginęła w czasie powstania w Warszawie.

Hochman rzeźbiarz, zamordowany w Tarnowie.

Horodyńska-Waśkowska Zofia graficzka, zginęła w powstaniu w Warszawie.

Horodyński Zbigniew z Bydniów, malarz, zginął w walce z Niemcami w Warszawie w 1944 r.

Janicki Henryk malarz, Warszawa, zaginął.

Janowski Ludomir Sylwin malarz, zmarł w Warszawie.

Janowski Stanisław malarz, Lwów, zmarł w Krakowie w 1942 r.

Jarocki Stanisław Wilno, zaginął.

Jaworski Henryk malarz, Warszawa, zginął w 1944 r.

Jaźwiecki Franciszek malarz, zmarł w Kudowie w październiku 1946 r.

Jekełek Stanisław malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany w Oświęcimiu w 1942 r.

Jełowicki Jerzy malarz, zginął w walce z Niemcami pod Warszawą w 1939 r.

Jeżykiewicz Witold architekt-malarz, Bydgoszcz, ur. w 1901 r., zginął z rąk Gestapo w 1944 r.

Józefiak Jan grafik, Warszawa, zginął w obozie po powstaniu w 1945 r.

Kamocki Stanisław malarz, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, zmarł w Zakopanem w 1944 r.

Kazimirowski Eugeniusz Marcin malarz, Białystok, ur. w 1873, zmarł w 1939 r.

Keilowa Julia rzeźbiarka, Warszawa, zamordowana przez Gestapo.

Kelles-Krause Bohdan architekt-malarz, Lublin ur. w 1885, zmarł w 1945 r.

Kędzierski Apoloniusz malarz, Warszawa, zmarł w 1939 r.

Kitz Marcin malarz, ur. w 1890 r., zamordowany we Lwowie w 1943 r.

Klar Artur malarz, ur. w 1896 r., zamordowany we Lwowie w 1942 r.

Kleinmann Fryderyk malarz, ur. w 1887 r., zamordowany we Lwowie w 1943 r.

Klukowski Józef rzeźbiarz, Warszawa, zamordowany przez Niemców w 1944 r.

Kłobucki Bronisław rzeźbiarz, Bydgoszcz, ur. w 1896 roku, wywieziony do Holandii na roboty, zginął w czasie nalotu w 1944 r.

Koch Władysław malarz, Warszawa, zginął w powstaniu.

Komaszewski Stanisław rzeźbiarz, zginął w obozie w Manheim w 1944 r.

Komorowska Wanda malarka, ur. w 1873 r., zmarła w Krakowie w 1945 r.

Konstantinow Włodzimierz malarz, zmarł w czasie wojny w 1943 r. w Krakowie.

Korotkiewicz Tadeusz malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1943 r.

Korzeń Natan malarz, Wilno, rozstrzelany przez Niemców w 1941 r.

Kossak Wojciech malarz, zmarł w Krakowie 1945 r.

Koszewski Zbigniew Warszawa, zginął w Oświęcimiu w 1940 r.

Kotarbiński Mieczysław malarz, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, rozstrzelany na Pawiaku przez Gestapo 27 maja 1943 r.

Kotarbiński Miłosz malarz, zmarł pod Warszawą 1945 r.

Kowner Józef malarz, spalony w Oświęcimiu w 1943 r.

Kramsztyk Roman malarz, zamordowany w Warszawie w 1943 r.

Krasnowolski Józef malarz, zmarł w Krakowie w 1941 r.

Król Aleksander malarz, Warszawa, zaginął.

Król Tadeusz malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo.

Kryński Karol malarz, Warszawa, zginął w powstaniu.

Krystoszek Wacław malarz, Bydgoszcz, ur. w 1895 r., aresztowany przez Gestapo, wypuszczony, zmarł w szpitalu w 1939 r.

Krzeczanowski Izaak malarz, zamordowany w Białymstoku.

Kudła Antoni malarz, Warszawa, zamordowany przez niewiadomych sprawców w 1945 r.

Kułak Mikołaj rzeźbiarz, Poznań, zginął w 1939 r. pod Kutnem.

Kuna Henryk rzeźbiarz, zmarł po wojnie w Toruniu w 1946 r.

Kunke Emil malarz, ur. w 1896 r, zamordowany we Lwowie w 1943 r.

Langerman Henryk malarz, ur. w 1896 r., zamordowany we Lwowie w 1944 r.

Lauterbach Artur malarz, krytyk, ur. w 1900 r., zamordowany we Lwowie w 1942 r.

Lejzerowicz Łódź, malarka, spalona w Oświęcimiu w 1943 r.

Lewin Julian malarz, Łódź, zginął w Treblince.

Libin Kazimierz malarz, Warszawa, ur. w 1903 r., zginął w Oświęcimiu.

Lipszyc Halina rzeźbiarka, zamordowana we Lwowie w 1941 r.

Lisicyna Tatjana malarka, Warszawa, zmarła w 1939 r.

Lurie Luba malarka, Łódź, spalona w Oświęcimiu w 1943 r.

Majcher Alojzy malarz, grafik, Tarnów, zamordowany przez Gestapo w maju 1943 r.

Majchrzak Stanisław rzeźbiarz, Kraków, zamordowany przez Niemców w styczniu 1943 r.

Makarewicz Jerzy malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Makarówna-Marczyńska Maria malarka, zmarła tragiczną śmiercią we wrześniu 1946 r.

Malerman Herman malarz, ur. w 1908 r., zamordowany we Lwowie w 1943 r.

Malicki Marian Jerzy malarz, Warszawa, zmarł 1945 r.

Malicki Tadeusz malarz, pisarz, zmarł w Zakopanem.

Małachowska-Gerżabkowa Poznań, zaginęła.

Manteuffel Edward grafik, Warszawa, zaginął.

Marklewicz Wanda malarka, Kraków, zmarła w czasie wojny w 1942 r.

Mehoffer Józef malarz, prof. Akad. Sztuk Pięknych w Krakowie, zmarł w 1946 r. w Wadowicach.

Mendelson Abraham malarz, ur. w 1910 r., zamordowany we Lwowie w 1943 r.

Menkes Aniela malarka, ur. w 1898 r., zamordowana we Lwowie w 1941 r.

Moschel Abraham malarz, ur. w 1921 r., zamordowany we Lwowie w 1943 r.

Mroczkowska Axer malarka, Warszawa, zmarła 1944 r.

Mróz-Łękowski Tadeusz malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Nowakowski Bohdan malarz, zmarł w Krakowie w 1945 r.

Obrąbowski Wacław malarz, Warszawa, zginął na wojnie w 1939 r.

Ogłódek Jan malarz i architekt, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1941 r.

Olejnik Antoni rzeźbiarz, Bydgoszcz, ur. w 1890 r., zginął z rąk Gestapo w 1939 r.

Orkanowa Sława malarka, zmarła w Krakowie 1944 r.

Orlicz Kazimierz architekt i malarz, Bydgoszcz, zginął w obozie w Stutthofie w 1945 r.

Orwicz Stefan malarz, zmarł w Krakowie w 1943 r.

Osostowicz Stanisław malarz, ur. w 1911 r., zginął w czasie bombardowania Warszawy w 1939 r.

Otto Zygmunt rzeźbiarz, Warszawa, ur. w 1876 r., zmarł po powstaniu 1944 r.

Paczkowski Hubert zginął w Oświęcimiu w 1942 r.

Palczewski Tadeusz malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Pankiewicz Józef malarz, prof. Akad. Sztuk Pięknych w Krakowie, zmarł w Paryżu w 1942 r.

Parecki Franciszek rysownik, zginął w czasie bombardowania Lwowa w 1941 r.

Petryński Borys malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Pękalski Leonard malarz, prof. Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, zamordowany przez Niemców w 1944 r.

Pindelski Lech malarz, zginął od bomby w Legionowie 12 września 1939 r.

Pinkas Henryka zmarła w Krakowie w 1944 r.

Piotrowski Józef malarz, zmarł w Krakowie 1944 r

Piszczek Wilhelm malarz, Warszawa, zaginął.

Pol-Osostowicz malarka, Warszawa, zmarła w czasie oblężenia w 1939 r.

Polak Grzegorz malarz, Lwów, ur. w 1880 r., popełnił samobójstwo podczas akcji antyżydowskiej w 1943 r.

Poraj-Chlebowski Wiktor malarz, zmarł w Krakowie w 1942 r.

Prauzliński Leon grafik, malarz, Poznań, ur. w 1896 r., rozstrzelany w 1940 r.

Probulski zamordowany przez Niemców.

Pruszkowski Tadeusz malarz, prof. Akad. Sztuk Pięknych w Warszawie, zamordowany przez Gestapo.

Psachis Mojżesz malarz, ur. w 1912 r., zamordowany we Lwowie w 1941 r.

Puget Ludwik rzeźbiarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Rabinowicz Henryk malarz, Warszawa, zginął w getcie.

Rakkowa Janina malarka, zginęła w czasie nalotu w Warszawie w 1943 r.

Rappaport Antoni malarz, zginął w Warszawie.

Raszka Jan rzeźbiarz, Kraków, zmarł w 1945 r.

Raynoch Władysław Zbigniew rzeźbiarz, Kraków, ur. w 1910 r., zamordowany w Oświęcimiu w 1945 r.

Rączkowski Bohdan architekt, malarz, Bydgoszcz, zamordowany przez Gestapo w 1939 r.

Reif Mendel malarz, ur. w 1910 r., zamordowany we Lwowie w 1943 r.

Riemer Aleksander malarz, zginął w Paryżu w 1943 r.

Roguski Władysław malarz, Poznań, zamordowany w VII forcie w 1939 r.

Rolnicki Beniamin grafik, zamordowany w Białymstoku

Rolnicki Bernard grafik, zamordowany w Białymstoku.

Rozensztein zamordowany w Białymstoku.

Rożaniecki Włodzimierz malarz, zamordowany w Białymstoku.

Rożek Marcin rzeźbiarz, Poznań, ur. w 1885 r., zginął w Dachau w 1942 r.

Różycki Tadeusz malarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Rubczak Jan malarz, grafik, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Rutkowski Kazimierz malarz, Kraków, zginął 1940 r.

Rykała Jan rzeźbiarz, malarz, zmarł w Zakopanem.

Samlicki Marcin malarz, historyk sztuki, zginął w katastrofie w Bochni.

Sandrowska malarka i pianistka, umarła w 1943 r. w Bochni.

Sandrowski malarz i zbieracz muzealny, umarł w 1943 roku w Bochni.

Schulc Bruno grafik, literat, zginął w 1942 r. w Drohobyczu.

Schwanenfeld Abraham rzeźbiarz, zamordowany przez Gestapo w 1942 r. w Przemyślu.

Seidenbeutel Efraim malarz, ur. w 1902 r., zamordowany przez Gestapo w Oświęcimiu.

Seidenbeutel Menasze malarz, ur. w 1902 r., zamordowany przez Gestapo.

Seidenmanowa Dorota malarka, Warszawa, wywieziona i zamordowana przez Gestapo w 1943 r.

Selzer Henryk malarz, ur. w 1898 r., zamordowany przez Gestapo w 1942 r. we Lwowie.

Setkowicz Adam malarz, zmarł w 1945 r. w Krakowie.

Sichulski Kazimierz malarz, prof. Akad. Sztuk Pięknych w Krakowie, zmarł w 1943 r. we Lwowie.

Siemaszko Andrzej malarz, Kraków, zmarł w 1943 r. w Busku.

Siwek Tadeusz malarz, Kraków, więziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Skowieżak Jerzy malarz, Warszawa, zginął na wojnie w 1939 roku.

Skrok Józef malarz, Warszawa, rozstrzelany przez Gestapo w 1943 r.

Slezenger Otto grafik, zamordowany przez Gestapo w 1943 r. we Lwowie.

Smogulecki Franciszek Poznań, zamordowany przez Gestapo w 1939 r.

Sobczak Stanisław rzeźbiarz, ceramik, zmarł w Zakopanem.

Solarz Jan malarz, Warszawa, zginął na wojnie 1939 r.

Sowianka, zamordowana w Warszawie.

Sperber Zygmunt malarz, ur. w 1891 r., zmarł we Lwowie w 1944 r.

Stachel Meier malarz, ur. w 1918 r., zamordowany przez Gestapo w 1942 r. we Lwowie.

Stapiński Władysław malarz, zmarł w Poroninie w 1942 r.

Stenberg Fryda malarka, Kraków, zamordowana przez Gestapo.

Studencki Stanisław malarz, Kraków, zmarł w 1944 r w Iwoniczu.

Surało Bolesław grafik, Warszawa, zginął w 1939 r.

Świderski Lech malarz, ur. w 1913 r., zginął w czasie powstania warszawskiego.

Świtek Medard grafik, ur. w 1916 r., umarł z nędzy w 1940 r.

Szapiro Marek malarz, Łódź, zamordowany przez Gestapo.

Szczygliński Henryk malarz, umarł w czasie powstania warszawskiego.

Szinagel Emil malarz (lekarz), zamordowany we Lwowie w 1942 r.

Szpigiel Natan malarz, Łódź, zamordowany przez Gestapo.

Tichy Karol malarz, prof. Akad. Sztuk Pięknych w Warszawie, zmarł w Warszawie w 1940 r.

Trachter Jakub malarz, Kraków, zamordowany przez Niemców.

Tracz Stanisław rzeźbiarz, Kraków, umarł w 1941 r.

Trefler Janusz malarz, zamordowany w 1942 r. we Lwowie.

Trębacz Maurycy malarz, Łódź, zamordowany w Treblince.

Trębacz Tadeusz malarz, Łódź, zamordowany w Treblince.

Turczyński Jan rzeźbiarz, ur. w 1876 r., zmarł w 1944 roku w Warszawie.

Tynowicki malarz, zamordowany przez Gestapo w r. 1942 w Białymstoku.

Wajwód Antoni grafik, dekorator, Warszawa, zginął w czasie powstania.

Walkowski Tadeusz malarz, Poznań, ur. w 1891 r., zmarł w 1943 r.

Wąsowicz Rafał malarz, Warszawa, ur. w 1867 r., zamordowany w 1944 r.

Wąsowicz Wacław malarz, zmarł w 1943 r. w Warszawie.

Ważykowa Gizela malarka, Warszawa, wywieziona i zamordowana przez Gestapo w 1943 r.

Weber Izaak malarz, krytyk, ur. w 1903 r., zamordowany przez Gestapo w Rzeszowie w 1942 r.

Wiciński Henryk rzeźbiarz, ur. w 1910 r., zmarł w Krakowie w 1943 r.

Wilkanowicz Tadeusz malarz, Warszawa, zginął w powstaniu w Warszawie w 1944 r.

Wiśniowski Adam rzeźbiarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1943 r.

Witkiewicz Ignacy Stanisław malarz, zmarł śmiercią tragiczną w pierwszych miesiącach wojny 1939 r.

Wittig Edward rzeźbiarz, Warszawa, zmarł w czasie wojny.

Wodzinowski Wincenty malarz, zmarł w Krakowie 1942 r.

Wolkowicz Bronisław malarz, ur. w 1911 r., zmarł w Krzemieńcu w 1943 r.

Woźniakowski Janusz grafik, Kraków, zamordowany przez Gestapo w 1943 r.

Wygrzywalski Feliks malarz, zmarł w 1944 r.

Zakrzewski Władysław grafik, Kraków, zamordowany przez Gestapo w 1944 r.

Zbigniewicz Stefan rzeźbiarz, Kraków, wywieziony i zamordowany przez Gestapo w 1942 r.

Zeidler Izaak Łódź, zginął w czasie okupacji.

Żelechowski Kasper malarz, zmarł w Krakowie 1944 r.

Lista niniejsza, wiemy to, nie jest kompletna, prosimy zatem kolegów i czytelników o łaskawe nadsyłanie uzupełnień do niej pod adresem naszej redakcji. Redakcja „Głosu Plastyków": Warszawa, Saska Kępa, ul. Walecznych 28.



JÓZEF PANKIEWICZ *KOPIA Z VERONEZA (olej)*

(Fot. S. Kolowca)

JERZY WOLFF

PANKIEWICZ I BOZNAŃSKA

Każdy ma prawo do sprawiedliwego osądu, zmarli w większym nawet stopniu niż żywi, bo zmarli nie mają możności go żądać i nie mogą się już bronić dalszą twórczością, jeśli są artystami. Ocena dzieła sztuki jest w dużym stopniu oceną twórcy, nawet jako człowieka, a gdyby nasza wnikliwość była absolutną, dzieło byłoby idealnym prześwietleniem duchowym autora, bo manifestuje się on, chcąc nie chcąc, w swojej pracy.

O Pankiewiczu, kiedy się robi przegląd jego spuścizny i dostrzega nieustanną chłonność wobec obcych wpływów, możnaby zawyrokować, że on właściwie nigdy nie był sobą i to byłby, wydaje mi się, sąd błędny. Kiedy Ravelowi zwrócono uwagę, że muzyka jego jest sztuczna, odparł — bo ja jestem naturalnie sztuczny, z natury sztuczny. Są twórcy i to zupełnie nawet niepośledni, którzy wydają się niby przezroczyści, bo przez nich zawsze widać jakby kogoś innego, do takich, np. należy Antoine Bourdelle. Poprzez jego rzeźby przegląda to Wschód starożytny, to Grecja VI czy VII wieku, a mimo to Bourdelle'a nie tak trudno rozpoznać. W obrazach, rysunkach, grafikach Pankiewicza na przestrzeni lat pięćdziesięciu, mimo przemian istotnie trochę proteuszowych, siedzi jeden człowiek, którego zidentyfikować dosyć łatwo — człowiek o bardzo dużej wiedzy, kulturze i moralności artystycznej.

Dokumentem nader cennym dla badaczy Pankiewicza—twórcy i Pankiewicza—człowieka wiedzy i smaku, jest monografia Józefa Czapskiego. W rozmowach z Czapskim stawia tam Pankiewicz naszej epoce zadziwiająco trafną diagnozę, dotyka wszystkich punktów bolesnych, chorą sztukę dzisiejszą i chorego dzisiejszego artystę rozumie nieporównanie, rozumie jak lekarz i jak pacjent równocześnie. Jak lekarz, bo odzywa się w nim może ojciec-doktór medycyny, a jak pacjent dlatego, że sam jest chory, tak dalece nawet, że stanowić może niemal klasyczny przykład dzisiejszego (może już do pewnego stopnia wczorajszego) twórcy. Mówi o niepokoju człowieka naszych czasów i sam pełen jest niepokoju, Czapski cytuje słowa Goethego „nur der Veranderung bleib' ich treu", które Pankiewiczowi służyły niemal za dewizę. Nerwowość nader znamienna dla tej epoki. Porównajmy sztukę takiego Corota z tem co wyprawiał i wyprawia Picasso, przejdź-

my od Corota do Picassa poprzez dzieło tak słonecznego artysty jak Renoir, który około roku 1880 załamuje się w swojej artystycznej wierze i od „Huśtawki" i „Moulin de la Galette" przechodzi do portretów podrysowywanych piórem na płótnie, precyzyjnych niemal po sztycharsku, by później przejść znów do aktów, portretów, pejzaży i martwych natur swojej „czerwonej epoki" też konkretnych, też precyzyjnych, tylko już nie po sztycharsku. Twórczość Corota upływa spokojnie, od pierwszych pejzaży włoskich (niestety zaginął pejzaż, który artysta zawsze miał w pracowni, widok na Cite z quai koło Pont Royal, pierwszy jaki w ogóle namalował, możnaby się założyć, że był w nim cały Corot z krajobrazów włoskich), aż do ostatnich francuskich, z lat siedemdziesiątych, od autoportretu przy staludze aż do tej pani w niebieskiej sukni z Luwru, malowanej na rok bodaj przed śmiercią. Corot jest jeszcze z rodu dawnych twórców, tak malowałby może Ruysdael wcielony we Francuza z końca XVIII wieku, a i Corot ma „souveniry", któreby się Ruysdaelowi nie były wypsnęły. Picasso już tworzy zygzakiem i w tem jest bardzo dwudziestowieczny, rzuca się jak opętaniec z godną szacunku namiętnością od ekspresyjnych naturalizmów Van Goghowsko — Toulouse — Lautrecowskich i klasycyzmów a la Ingres do jakichś sui generis stylizacji figury ludzkiej z „epoki niebieskiej", do kubizmów i surrealizmów.

Taki niepokój jest i u Pankiewicza, tylko człowiek jest inny, nie jest on Hiszpanem tylko Polakiem i to Polakiem delikatnym z natury. Czapski, który idzie w swojej książce krok w krok za jego twórczością, dzieli ją na etapy: prymat koloru, powrót do waloru, potem znów kolor, by w ostatnim okresie życia wrócić raz jeszcze do waloru. Pankiewicz biada nad rozkawałkowaniem dzisiejszego malarstwa, a to jest właśnie rozkawałkowanie nieznane dawnym epokom. Mówił on swoim uczniom — rysujcie linią, napewno nie jak Ingres, który był linearystą z wizji i strzeliłby do ucznia rysyjącego plamą, tylko pewno dlatego, że jego, Pankiewicza, intelekt oczarowany był akurat wtedy linearyzmem, może Rafaela. Intelekt, który wie, że można i tak, i tak też można, który zanalizował olbrzymią ilość dzieł, który przegryzł się przez wszystkie problemy mózgiem, taki intelekt, jeśli człowiek nie jest obdarzony przytem przemożną pasją, kusi do eksperymentu, kusi do postawienia sobie takiego czy innego problemu i rozwiązywania go. To jest malarstwo z głowy, nasza choroba, a nie „z brzucha" jak dawniej bywało. Ogromna inteligencja Pankiewicza, jego wielka ciekawość intelektualna skłaniały go do ustawicznego rozglądania się po świecie i to właśnie jest jedną z kapitalnych różnic dzielących Pankiewicza i Boznańską, on zwracał oczy ku coraz to innemu punktowi artystycznego horyzontu, ona szła przez życie jak koń w okularach, patrzyła tylko przed siebie i widziała tylko to, co się na przodzie działo. Dlatego jej nawet Monachium nie zaszkodziło, a jemu nie zaszkodził nawet Petersburg, bo on rozglądając się zatrzymywał oczy tylko na tym co warte widzenia.



J. PANKIEWICZ „CONCARNEAU" (akwarela)
(Fot. S. Kolowca)



J. PANKIEWICZ „PRZY LAMPIE" (olej)
Muz. Nar. Warszawa (Fot. J. Miarzecka)

Boznańska podobno wyznawała, że kopiuje naturę kropka po kropce, podczas gdy niezawodny instynkt plastyczny kazał jej widzieć w naturze tylko to, co jej w danym wypadku było do zorganizowania dzieła potrzebne. Pankiewicz byłby nigdy tak naiwnego sądu nie wygłosił, był na to zbyt przesycony świadomością. Tylko w sztuce istotnie „wiedzieć" może dużo lepiej ten, kto nie potrafi sformułować, bo „w malarstwie", jak mówił Cezanne, „są dwie rzeczy, oko i umysł, muszą one sobie wzajemnie pomagać". Oko, które widzi naturę po malarsku, (po malarsku, to znaczy grająco)



JÓZEF PANKIEWICZ *„PORTRET MATKI" (olej)*

rejestruje doznania, a umysł czyni wśród nich wybór (w ten sposób tworzy się indywidualny styl). Boznańska widziała świat w postaci tak harmonijnej, że umysł jej zasilany był wciąż pokarmem, który pozwalał jej tworzyć doskonałe malarstwo. Pankiewicz, którego oko niedostarczało umysłowi doznań odpowiedniego gatunku, a który przy tym miał ogromne wyczucie dobrej sztuki, musiał z natury rzeczy zwracać się raczej ku malarstwu cudzemu niż ku naturze.

Jeśli się na chwilę zapomni, że był on Polakiem, wtedy łatwo powiedzieć sobie w duszy — wolę Whistlera, Renoira, ale kiedy wrócimy do geograficznej i chronologicznej świadomości, wtedy ten sam Pankiewicz wyda nam się zjawiskiem godnym uwagi i głębokiego szacunku. Był on rówieśnikiem całego szeregu naszych malarzy, a po śmierci Podkowińskiego, który, sądzę, przewyższał go temperamentem, pozostał właściwie z mężczyzn — rówieśników sam jeden artystą, z mężczyzn, bo była Boznańska.

Jego zasługi dla rozwoju naszej sztuki są olbrzymie, bo Pankiewicz jest obok Gierymskiego jednym z niewielu, którzy tworzą świadomie. Twórca na istotnie bardzo wielką skalę też zdaje sobie mózgiem sprawę, jaki problem stoi przed nim do rozwiązania, tylko on ten problem nosił w sobie od zawsze i tworząc rodzi go w mękach, czy swobodnie (bywa i tak i tak), ale go rodzi i to się nazywa rozwiązanie problemu. Pankiewicz wśród współczesnych sobie rodaków, którzy robili portrety, wiejskie kościołki, ułanów albo brzozy, jest jednym z tych, którzy wiedzą, że się maluje obraz a nie jabłko, jednym z tych, którzy orientują się w arkanach tworzenia. Europejskość Pankiewicza stanowi w pierwszym rzędzie jego niezwykła kultura i świadomość artystyczna, europejskość Boznańskiej stanowi jej dzieło malowane.

Oboje oni bardzo są „ze swojego czasu" tylko każde z nich na swój sposób. Boznańska, która już w monachijskich latach (z tego okresu pochodzi ciekawy portret malarza Nauena) była całkowicie sformowaną, dojrzałą artystką, w Monachium w latach dziewięćdziesiątych, to znaczy wtedy, kiedy prawdopodobnie nie znała jeszcze ani Bonnarda, ani Vuillarda, jest już z ich ducha, jest już ich krewną. Urodziła się niemal w tym roku co oni, oddychała tym samym, co oni powietrzem, które wiatr zachodni przeganiał po Europie, od Paryża aż do Krakowa, wrażliwa na te jakieś tajemnicze wo-

łania epoki, które każą ludziom rozdzielonym tysiącami kilometrów mórz czy lądów rozpoczynać podobne badania naukowe i dochodzić, nieraz równocześnie, nic o sobie wzajemnie nie wiedząc, do tych samych odkryć czy wynalazków. Boznańska nie jest uczenicą Francuzów, tylko jest ich siostrą, nie jest jakąś ubogą krewną, ale pełnoprawną dziedziczką tego, co się w malarstwie działo od zarania wieków. Tak jak Bonnard, jak Vuillard wychodzi ona bezpośrednio ze sztuki Toulouse-Lautreca, ze sztuki Degasa, mimo, że wtedy kiedy dojrzewała nie znała ich może wcale i mimo, że łączy ich wszystkich dem w tamtą sztukę. Wkładem może najczystszym, bo nawet Aleksander Gierymski, ze swoją wściekłą żądzą tekstualnego niemal odzwierciedlenia natury, robi czasem wrażenie genialnego barbarzyńcy; nawet Maurycy Gottlieb niewolny jest od pewnego, niezdrowego wpływu matejkowskiego środowiska; nawet Maks Gierymski ma zbyt wiele monachijskiego „arrangement" i monachijskiego „stimmungu"; nawet Ślewińskiego sztuka ma ten nieuchwytny nalot niby „amatorstwa", który cechuje sztukę ludzi, którzy późno „przyszli do malarstwa" i nawet Wojtkiewicza kukiełki mają twarze

JÓZEF PANKIEWICZ



„KAZIMIERZ NAD WISŁĄ" (olej)
(Fot. S. Kolowca)

z nią raczej nieuchwytny jakiś „air de famille" niż konkretne znamiona wpływu.

Jest w jej sztuce ta sama miękka intymność, która cechuje tak portrety Vuillarda jak i dawnego Bonnarda, widać odzwierciedla się w ich malarstwie nastrój wygodnego bezpieczeństwa ówczesnej Europy, jak i atmosfera ówczesnego mieszczańskiego wnętrza pełnego wyściełanych kanap i foteli, usłanego puszystym dywanem, obwieszonego portierami z ciemnego pluszu. Pankiewicznatomiast, mimo swojej wielkiej kultury, wygląda w malarstwie niemal na zdolnego ucznia tamtych z Zachodu, mimo delikatności graniczącej niemal z grzecznością, na człowieka, który sobie tylko „przyswoił". Jego sztuka jest pomostem łączącym nas ze sztuką Europy, sztuka Boznańskiej naszym wkła- trochę po literacku bolesne, że niewiadomo dusza je boli czy brzuch.

Aż dziwnie, że tak jest. Dziwnie, że nie on właśnie, ten przyjaciel Bonnarda, entuzjasta i znawca literatury francuskiej, człowiek, który zwiedził prawie wszystkie muzea Europy, który mógł mówić swobodnie o wszystkich sprawach tyczących sztuki, bo rozporządzał olbrzymim wprost, nagromadzonym w umyśle, materiałem porównawczym, jedyny u nas może na taką skalę znawca i sędzia sztuki. Tymczasem nie on, tylko pani, żyjąca w czterech ścianach swojej pracowni z myszami i pieskiem, mieszkająca w Paryżu dziesiątki lat, a odcięta od świetnego Paryża niemal zupełnie, nie człowiek, który wiedział, doskonale wiedział, że „sztuka to wybór", a właśnie kobieta, co mówiła, że ona

naturę kopiuje kropka w kropkę. Oto tak tajemniczo „spiritus flat ubi vult".

Pankiewicz urodził się w roku 1866 w Lublinie i wychował w Warszawie lat siedemdziesiątych, gdzie działał Lesser i gdzie dochodziły z Krakowa dalekie echa matejkowskich triumfów. Nie jestem jeszcze starcem, a pamiętam artystyczną atmosferę Warszawy z przed tamtej wojny i z lat okupacji niemieckiej i mróz mi chodzi po kościach na wspomnienie wystaw zachętowych, które były jedyną pożywką dla chłopca, interesującego się sztuką, jakim wówczas byłem. Coś w tym Pankiewiczu musiało tkwić niebanalnego, skoro garnął się do takich ludzi, jak Aleksander Gierymski, skoro zaprzyjaźnił się właśnie z Podkowińskim, skoro pasjonował się publicystyką artystyczną Witkiewicza. Inni jeździli do Petersburga i wracali stamtąd Siemiradzkimi ze złotym medalem, on pojechał i uczył się dobrego malarstwa w Ermitażu, a nie złego w Akademii Sztuk Pięknych. Inni jeździli do Monachium i potem całe życie ciągnęli za sobą ogon śmierdzącej piwem niemieckiej edukacji, nawet Gierymski nie był od tego ogona całkiem wolny, on pojechał nie do Monachium, tylko do Paryża.

Nawet w Paryżu potrafili nasi malarze ogłupiać się korektami profesorów z Beaux-Arts, albo, jak Chełmoński, malując powstańców w kartoflach, czy też polskie kartofle bez powstańców, wysuszać się artystycznie na wiórek — Pankiewicz wchłonął lekcję pierwszej zbiorowej wystawy Moneta, zauważył wystawę Gauguina na Champ de Mars i płótno Cezannne'a u „Artistes Français" zamiast chodzić ślepy od tęsknoty za krajem. Mimo iż szczęściem dla niego, nieukończył nigdy żadnej szkoły malarskiej, nienawidził złej szkoły z młodzieńczą całkiem pasją i może to jest płaszczyzną, na której się nam z nim teraz najłatwiej, poprzez śmierć, porozumieć. W złej szkole raczej niż w czym innym widział przyczynę upadku rzemiosła (jeden z malarzy, Dufy, jeśli się nie mylę, przyrównał dzisiejszą sztukę francuską do zbiorowiska grzybów, gdzie parę dużych muchomorów króluje nad ciżbą malutkich bedłek, których z mchu prawie nie widać) i grzmiał bardzo po profesorsku, ale słusznie, na współczesność, tylko nie było w nim wiary w odrodzenie i to jest właśnie strona drażniąca jego wypowiedzi.



J. PANKIEWICZ „*ZAJĄCE*" *(olej)*
Muz. Nar. Warszawa (Fot. J. Mierzecka)

Malarstwo Pankiewicza też trochę było profesorskie, zapatrzone raczej wstecz, ku poprzednikom. W rozmowie z Czapskim cytuje on słowa Corota o słońcu, którego trzeba zapytać, jak malować, ale sam nie potrafi na zalany słońcem pejzaż prowansalski spojrzeć własnymi oczyma. Jego południowe płótna, w czarnobiałej reprodukcji, przypominają pejzaże Renoira z Cagnes, ale tutaj u Pankiewicza razi jakaś niezdolność rozmieszczenia motywu, tej — „mise en page", którą Francuzi tak cenią i w której niektórzy z nich są takimi majstrami. To samo dzieje się i w jego nieco dawniejszych płótnach, oko nieobiega spokojnie motywu dokoła, natrafiając na przeszkody w postaci uciętych ramą form, które u Degasa czy Renoira nie są żadną przeszkodą. Arabeska często jest otwarta i niby wypływa z obrazu.

Tylko, że te wszystkie usterki znikają natychmiast kiedy twórczość Pankiewicza otoczymy tłem jego polskiej epoki, kiedy sobie przypomnimy do jakich artystycznych rezultatów doszli, bardzo zdolni nieraz, jego rówieśnicy. Miał on ogromne czucie dobrej sztuki i traktował swoją pracę szalenie serio, jego moralność artystyczna może być dla nas wszystkich wzorem, ale przytem nie dość bawił się malarstwem, to widać. Francuzi tak świetnie łączą te dwie „cnoty przeciwne": Renoir się bawił, Corot się bawił i bawi się ślicznie Bonnard, przyjaciel Pankiewicza. Malowali razem i bardzo się rozumieli, a potem Bonnardowi urosły skrzydła i odleciał ku nowym horyzontom, a Pankiewicz pozostał przy swoim codziennym zajęciu, bardzo serio. Systematyczność tej pracy też dla nas powinna być wzorem, praca równa, bez przerw całe życie, bez obniżenia poziomu, często katastrofalnego obniżenia, to w polskim malarstwie rzadka rzecz. Działo się tak dla tego, że praca



J. PANKIEWICZ „PINIA“ (olej)

(Fot. S. Kolowca)

jego była zawsze świadoma, Pankiewicz wiedział zawsze czego chciał, a chciał z uporem najlepszego malarstwa, i tworzył najlepsze na jakie go było stać.

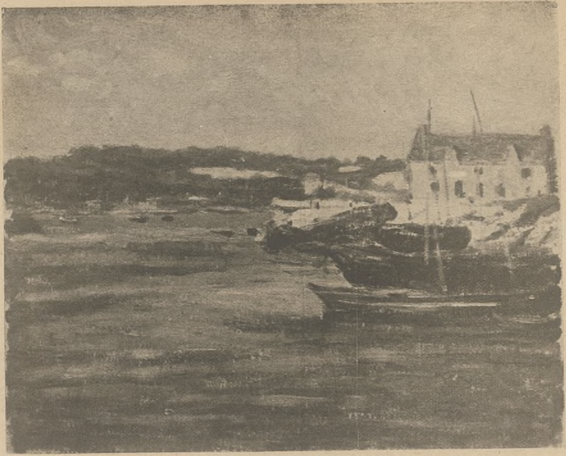
Sądzę, że najpełniej się on wypowiedział i najlepsze rezultaty osiągnął w okresie impresjonistycznym i w grafice. Jego impresjonistyczne obrazy, jego akwaforty i suche igły, mimo, iż widać w nich wpływ Whistlera, mają tę bezpośredniość kontaktu z naturą, która bierze, plama barwna i kreska tam nigdy nie mają znaczenia same dla siebie, nie są nigdy, jak u wielu innych pustym galanteryjnym ornamentem, tylko tłumaczą formę z precyzją dobrej sztuki. Pankiewicz należał z pewnością do pierwszych grafików swojej epoki, o wiele nieraz przewyższając bardziej znanych od siebie artystów.

W naszej sztuce tak się dziwnie działo, że kiedy dziś wymieniamy któreś z głośnych nazwisk: Gersona, Fałata, Wyczółkowskiego i innych — nawet Czachórskiego, nawet Siemiradzkiego, to to jeszcze nie definiuje poziomu pracy. Taki Gerson obok sentymentalnych słabizn miał bardzo dobre kompozycje, dobre pejzaże. Jest Fałat całkiem poważny i Fałat na kopy, Wyczółkowski ma buraczarzy i krokiety z jednej strony, a kwiaty jakby z imieninowej pocztówki z drugiej; widziałem Siemiradzkiego szkic do „świeczników“ „namalowany“, ów Czachórski z pudełka od cukierków malował ładne wnętrza — możnaby tę litanię snuć długo. Na nasze szczęście mamy innych i Pankiewicz należy do tych innych. Dowiódł on, że maluje się nie tylko talentem, ale i głową, i że uczucie miłości dla dobrej sztuki jest rękojmią poważnej dobrej pracy.

Ci którzy go bliżej znali opowiadają, że rozmowy z nim o malarstwie były prawdziwą rozkoszą, tyle w tym człowieku do ostatnich lat było poza ogromną wiedzą, doświadczeniem i kulturą, młodzieńczego zupełnie entuzjazmu.

Łatwo nam w to uwierzyć, kiedy czytamy część drugą książki Czapskiego, zawierającą rozmowy z Pankiewiczem w Luwrze. O ile w części pierwszej straciły nieco na aktualności ustępy tyczące atmosfery artystycznej Warszawy z końca zeszłego wieku (jest rzeczą zdumiewającą, jak bardzo wojny odsuwają przeszłość, jeszcze dziesięć czy nawet osiem lat temu nosiłem się z myślą napisania studium o St. Witkiewiczu jako krytyku plastycznym, bo jeszcze bezpośrednio przed ostatnią wojną witkiewiczowska Warszawa to był dzień wczorajszy, o tyle dziś stała się ta Warszawa już nawet nie dniem przedwczorajszym, ale zgoła przedpotopowym jakimś okresem) o tyle wypowiedzi Pankiewicza nie straciły nic i nie stracą, sądzę, na aktualności. Tak, inteligentna nawet polemika z ludźmi może się w pewnych warunkach szybko zestarzeć, a inteligentna polemika z dziełami sztuki, które są wieczne nie traci rumieńców tak szybko, może nawet nie stracić ich nigdy. Tembardziej, jeśli pulsuje w niej żywa miłość do piękna; dzięki tej wielkiej miłości właśnie dał z siebie Pankewicz, tworząc, wszystko co w miarę ludzkich możliwości mógł dać i w tym sensie równy jest największym, bo oni także całych siebie w swoją pracę kładli. Zmarł w r. 1942.

Podczas wojny zmarła również Olga Boznańska, starsza od Pankiewicza mniej więcej o rok, bo urodziła się ona w Krakowie dnia 15 kwietnia 1865 r. Jeżeli drzewo złe dobrych owoców rodzić nie może, to w każdym razie, w cieniu złego drzewa może coś dobrego wyrosnąć, — Boznańska tego dowiodła, bo przecież ta świetna malarka jest wychowanką Monachijskiej Akademii i entuzjastką monachijskiej atmosfery. Sama mówiła o sobie, że do Paryża przyjechała, kiedy już „pogląd jej na sztukę się był skrystalizował“. Dziwna tajemnico instynktu, wielka tajemnico talentu! Oto z tego, mętnego od bronzowych sosów, monachijskiego źródła wypływa strumień, potem rzeka czysta jak kryształ, w pracowni tych jakichś Kricheldorfów i Dürrów, w kraju, gdzie niema sztuki od czterech stuleci, kształci się panienka, która będzie nie tylko jednym z najlepszych polskich malarzy, która będzie jednym z najlepszych malarzy swojego czasu. Cechą zasadniczą jej sztuki, cechą, która uderza najbardziej, jest owa przedziwna czystość, iście seraficka czystość malarskiej intencji, która jest tak wyraźna np. u Corota, a która zdobi tylko rasowych artystów, z Bożej naprawdę łaski. Kiedy ktoś od natury dostał takie wielkie poczucie plastyczne i kiedy się swojej pracy odda bez reszty, to wtedy tworzy rzeczy tak przejrzyście piękne, jak portrety Boznańskiej. Jakiejż to nieomylnej



J. PANKIEWICZ „PEJZAŻ" (olej)

(Fot. S. Kolowca)



J. PANKIEWICZ „OGRÓD TUILERYJSKI" (olej)

(Fot. S. Kolowca)



JÓZEF PANKIEWICZ „PEJZAŻ Z BRETANII" (akwaforta)

busoli wewnętrznej trzeba żeby prościutką drogą przejść od tej dziewczyny w otwartym oknie z r. 1889 aż do najpiękniejszych prac z lat dojrzałości. Kiedym oglądał teraz świeżo tę „dziewczynę w oknie" nasuwało mi się uparcie, mimo zupełnej inności stylu, wspomnienie Van Gogha z holenderskiej epoki i z pierwszych paryskich miesięcy. I tu i tam patrzymy niby na poczwarkę, z której się kiedyś motyl wylęgnie; już widać wyraźnie pod szarym czy bronzowym płaszczykiem kształt odwłoka i zarys przyszłych skrzydeł, szczególnie zarys skrzydeł.

Śpiewają te jej malowane tektury każdą barwną plamką, każdym najzwiewniejszym nawet dotknięciem, nie ma tam nigdzie partyj obojętnych, i czerń jest najpiękniejsza, jak mówił Tintoretto, i szarość jest najpiękniejsza, i róże czy żółcie twarzy, i zielenie czy błękity portretowych akcesoriów. Niech Pan nie wciera farby — mówiła do jednego z młodych malarzy — tylko niech pan ją weźmie na pendzel jak na łopatkę i położy leciutko; sama ją też kładzie leciutko i osiąga świeżość faktury, która pozwala w obrazie całkiem dociągniętym odkrywać poszczególne etapy tworzenia, pozwala po miesiącach pracy dostrzec, wydaje się, pierwsze zarysy szkicu. Nie doznaje się tu nigdy przykrego nieco wrażenia, że zamalowany został jakiś pierwotny szkielet rysunkowy, że zakolorowano jakieś obkonturowane pole, forma jest tutaj taka jakby, powstawszy z maleńkiego jąderka, narastała potem aż do całkowitej pełni końcowego stadium drogą drobniutkich, mądrych przemian. Niema tu nigdzie twardego konturu, nawet niema nigdzie, w ścisłym tego słowa znaczeniu, żadnego prawie konturu, a forma jest konkretna, twarda mimo całej miękkości, jak twardą być powinna. Na twarzach modeli pod skórą wyczuwa się mięsień, pod mięśniem kość, pod draperią wszędzie jest ciało. Człowiek portretowany łączy się po malarsku z tłem, jest jednym z elementów obrazu, a przytem żyje nieraz bardzo zajmującym ludzkim życiem, patrzy na nas, jest smutny albo poważny, zamyślony, bo w oczach widać myśl, czasem o tajemnicy bytu, czasem niepokój, że się pieczeń przypali — myśl jest zawsze.

Do tego prowadzi ścisła, malarska obserwacja natury kiedy człowiek jest głównym bohaterem motywu (u Vermeera jest on królem stworzenia i ma duszę nieśmiertelną, u Bonnarda człowiek jest często jednym więcej motywem dekoracyjnym i tyle jest w nim duszy co w lampie, ale Bonnard dowiódł, że i tak też można), u Boznańskiej króluje on absolutnie. Kompozycja obrazu jest wszędzie niemal ta sama, model w pozycji siedzącej ujęty przeważnie do kolan, prawie zawsze w przyćmionym nieco świetle pracowni, zwrócony en



J. PANKIEWICZ

„MOST ST. MICHEL W PARYŻU" (olej)



J. PANKIEWICZ

„WIDOK NA ROUEN" (akwaforta)

face do widza. Jasne tło dawnych jej portretów i wyraźna arabeska ciemnej ludzkiej sylwety ustępują potem miejsca tłu ciemniejszemu, w walorze równemu prawie tonacji modela, że portrety późniejsze dają wrażenie zupełnie idealnej jednolitości całej malarskiej płaszczyzny, bo i kontrastowanie barwne jest wspaniale gęste i ścisłe, każda plamka leży na formie i leży w planie, a powiedziano tylko tyle ile koniecznie potrzeba, bez żadnego gadulstwa i ze szlachetnością najwyższą.

Doświadczenia miała wiele, bo od dziewiątego roku życia bawiła się sztuką (jakże ona musiała się nią świetnie bawić całe życie), ojciec wahał się długo, czy zezwolić córce na tak ryzykowną karierę, podobno dopiero pochwała Matejki rozstrzygnęła dylemat i młodziutką pannę Olgę wyprawiono, pewno z bardzo wielkim strachem, w roku 1888 na studia do Monachium. Spędziła już tam trzy okresy zimowe, kiedy w roku 1890 odwiedził ją w pracowni Józef Brandt i orzekł, że jej więcej szkoła niepotrzebna, bo „sobie już dostatecznie zdaje sprawę z warunków twórczych", (widać stąd, że łatwiej się na cudzym talencie poznać, niż dobry obraz namalować, tylko, że możnaby przytoczyć cały szereg przykładów odwrotnych, co znów przemawiałoby za tym, że wszystko jest trudne).

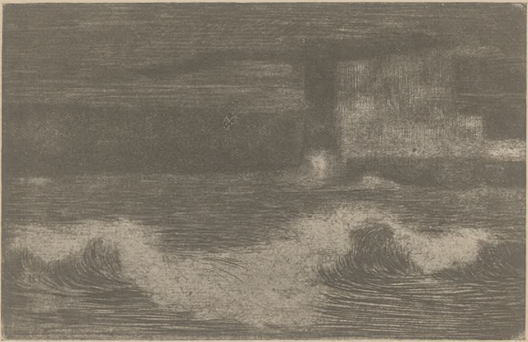
Więc wraca do rodzinnego Krakowa i rozwija „żywą działalność" już samodzielnie, ale Monachium ją widać ciągnie, bo wyjeżdża tam po pewnym czasie po raz drugi, tym razem nie do szkoły, kopiuje w muzeach dzieła mistrzów. W roku 1898 młodsza panna Boznańska zapragnęła z kolei zagranicznych studiów, przyjeżdża więc razem z nią panna Olga do Paryża, gdzie już, mimo stałego sentymentu dla bawarskiej stolicy i krytycznego stosunku do „nerwowego paryskiego życia", z krótkimi przerwami, pozostaje do śmierci.

Snuła to swoje malarstwo, jak prządka snuje nić, w pracowni zastawionej gratami, niby skład mebli, z wypchanym, upiornym ratlerkiem na stoliku; chodziła w strojach modnych przy końcu zeszłego wieku, że na Montparnasie wyglądała jak zjawa, wielka dama, miłosiernie rozdająca pieniądze wszystkim, co się zgłaszali, prosta w obejściu i w wypowiedziach o sztuce. Mówiła: ja niczego nie zmyślam, tylko śledzę wiernie mozajkę barwną, z jakiej składa się każda powierzchnia. Z Pankiewiczem, choć nie pałali ku sobie sympatią, łączył ich kult waloru, a różnił stosunek do wielu innych spraw. Pankiewicz zmienił się już dziesięć razy, kiedy ona pozostawała wciąż prawie niezmienna. W Monachium nauczyła się malować, o Leiblu wyrażała się z uznaniem, a broniła się przed przypuszczeniami, że wpłynął na nią Carriere, i stworzyła malarstwo pełne czaru, na które złożyła się Polska, bo jej ojciec był Polakiem, i Francja, bo matka była Francuską.

W nas ta sztuka budzi entuzjazm, bo dla malarza prawdziwe malarstwo jest czymś bezcennym.

P.S. Ciekawe jest to, że podpis Pankiewicza z drugiej połowy życia niemal identyczny jest, grafologicznie, z podpisem Renoira.

Jerzy Wolff



J. PANKIEWICZ *„FALA" (akwaforta)*



J. PANKIEWICZ *„ŁODZIE" (akwaforta)*

FELICJAN KOWARSKI

JAK WIDZĘ PANKIEWICZA?

Obrazy, rysunki i grafiki Józefa Pankiewicza, które miałem możność oglądać, dały się zapamiętać w całej pełni ich wyrazu. Posiadały walory poezji i doskonałości. Drogą odrębnej, osobistej interpretacji stworzył on świat barw i form jemu tylko właściwy. Z każdego jego obrazu płynęła nuta sentymentu, poetyczności, miękkości oraz żarliwość doskonałości. Czy był to obraz walorowy, o konturach światłocieniowych, czy obraz o ostrzejszych zabarwieniach, czy obraz o miękkim, jasnym i czytelnym kolorze — nuta Pankiewiczowska przewijała się przez nie. Nuta o dźwięku skromnym, umiarkowanym, bardzo wstrzemięźliwym, z odblaskiem surowości klasycznej, a jednocześnie o skromnej swobodzie rokokowej.

Obrazy jego: martwe natury, a szczególnie kwiaty, czy też drobne pejzaże miały jakby wspólną jakąś nutę z korecką porcelaną.

Nie przypominam sobie żądnego obrazu, któryby posiadał brutalność i gwałtowną ostrość. Także ostre w barwie i kształcie, czy też arabeskowe, posiadały spokój sfumata. Świat jego obrazów posiadał zawsze jednolite natężenie uczucia, czy był to portret, czy pejzaż, czy też martwa natura, zarówno malarstwo jak grafika. Interpretacja tych zupełnie różnych form była jednakowa — posiadały jednolity styl, styl Pankiewiczowski.

Jego obrazy, nie wyłączając nawet najjaskrawszych, nie parzyły oka, pewien chłód wiał od nich,

właśnie jak od malowanej parcelany. Jego doskonałość nie była oszałamiająca, wirtuozowska, ale umiarkowana, pozwalała obcować z jego obrazem z dużą swobodą, była ludzką. Obrazy jego nie posiadały nic z plakatu, z przymusu, lub brutalnej użytkowości, były osobistym jego przeżyciem.

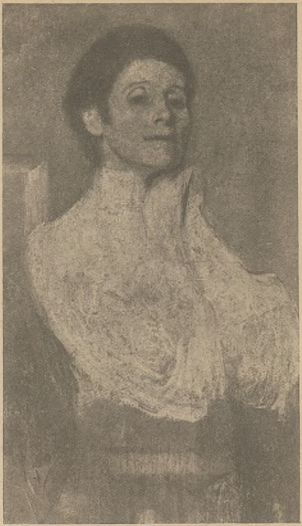
Nawet efektowność (niektórych jego obrazów) była szlachetną, bo umiarkowaną. Jego obrazy nie zmuszały widza do patrzenia krzykliwością, nie warczały groźnie na widza, jak pies z budy. Były w jego obrazach rozwiązywane rewolucyjne problemy, często bardzo gwałtowne, nie targały jednak widza za rękaw — nie mówiły mu „chodź, zajrzyj do mego sklepu". Prace Pankiewicza pociągały — szczególnie kwiaty jego i akwaforty. A poza wszystkim, odzwierciedlał się w nich wielki szacunek dla natury, oczarowanie naturą. Pankiewicz był szlachetnym interpretatorem natury środkami malarskimi. Sztuka jego przechodziła drogę od przetłómaczenia koloru na naturę (w dyscyplinie tradycyjnej — pierwszy okres jego twórczości) przez okres tłómaczenia natury na kolor (drugi okres) i zakończy się ostatnim okresem, znów tłómaczenia koloru na naturę, ale już z akcentami indywidualnej i świadomej dyscypliny „klasycznej".

„Jestem klasykiem" mówił o sobie.

Felicjan Kowarski



OLGA BOZNAŃSKA *„PORTRET" (olej)*
Muz. Wielkopolskie (Fot. R. S. Ulatowski)



OLGA BOZNAŃSKA

„AUTOPORTRET" (olej)
(Fot. S. Kolowca)

ADAM GERŻABEK

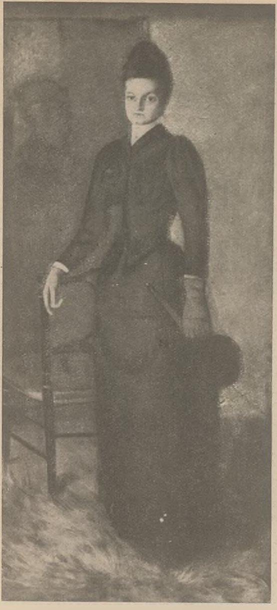
WSPOMNIENIA O OLDZE BOZNAŃSKIEJ

Drobna, szczupła sylwetka zaledwie majaczy w ciemnym korytarzu, wiodącym w głąb. Dopiero w pełnym świetle pracowni zobaczyłem panią, jakby żywcem przeniesioną z osiemdziesiątych lat ubiegłego wieku; czarne włosy, na wałku od czoła zaczesane, zawinięte w tyle w „chignon", z małymi pejsikami na skroniach, bluzka taftowa ciemna z kołnierzem wysokim na fiszbinach. Fartuch malarski koloru ciemnej zieleni szmaragdowej, spódnica do samej ziemi. Wyprostowana, z głową nieco uniesioną do góry, poruszała się z wielką dystynkcją, a całe obejście cechowała elegancja, ta dobrze zrozumiana elegancja końca XIX w. pozbawiona jakiejkolwiek sztywności, a nie mająca nic z afektacji. I mimo niemodnego i często skromnego ubrania, które kogo innego mogłoby nawet ośmieszyć, czuło się nieprzeciętność tej osoby. Twarz sucha, przypominająca jakby któregoś z Ramzesów, o żółtawej cerze, z niedużymi, lecz bardzo żywymi, głęboko osadzonymi oczami o wyraźnie zarysowanej orbicie, przekreślona szerokimi, pełnymi woli ustami, które kiedyś raz zacisnęły się z jakimś silnym postanowieniem.

Takie wrażenie odniosłem przy pierwszym zetknięciu się z Olgą Boznańską w jej pracowni, w Krakowie przy ul. Wolskiej.

Przyjechała była z Paryża i urządzała zajętą przedtem przez kogo innego, swoją pracownię. W trosce o uregulowanie światła, przesłaniała storami górne szyby. Gdy wyraziłem zdziwienie, że w polskim klimacie duże okno pracowniane ma tylko jedną warstwę szyb, żywo zareagowała: „Podwójna szyba odbiera światłu wartość malarską: niech pan nigdy nie godzi się na podwójne szyby".

W pracowni paryskiej artystki światło uregulowane było tak, że wysokie boczne okno umieszczone było mniej więcej w końcu dłuższego boku prostokąta pracowni. W odległości około 3 metrów od okna ku wnę-



OLGA BOZNAŃSKA „AMAZONKA" (olej)
(Fot. S. Kolowca)

trzu, zawieszona była duża, zzieleniała od starości, ciemna draperia, ustawiona skośnie do okna i do posadzki, tak, że tworzyła rodzaj pochyłego baldachimu, odbijającego promienie światła w głąb pracowni. Artystka pracowała nawpół wsparta o wysoki stołek malarski, mając z tyłu za sobą okno i baldachim, przed sobą, nieco głębiej w pracowni, modela, siedzącego na fotelu, umieszczonym na podium; tło stanowiła nieodmiennie coraz to bardziej w półmrok wchodząca głąb pracowni, ożywiona błyskami złota, wiszących z tyłu ładnych starych ram. Fotel, Louis XV, zajęty przez modela, był obłożony kawałkami różnych starych materii.

Goście, których zawsze dużo przesuwało się w czasie malowania, siedzieli na linii modela, czasem, uprzywilejowani, najczęściej artyści, mieli prawo zajęcia miejsca, z którego mogli śledzić pracę artystki.

Wielojęzyczne towarzystwo podejmowane było herbatą, zabawiane rozmową, która nieraz toczyła się w kilku językach. Gdy kiedyś wyraziłem podziw, jak można malować prowadząc rozmowę, i to w kilku naraz językach, odpowiedziała mi artystka z westchnieniem: „C'est le metier de portraitiste, c'est dure, ale trzeba się tego nauczyć". Przebywanie na terenie Francji zmuszało do częstego używania francuskiego, którym Boznańska, półkrwi Francuska (po matce) władała jak polskim, nadto język ten był w mieszanym towarzystwie wszystkim znany; stąd często, nie zdając sobie nawet sprawy z tego, artystka, pozbawiona zresztą zupełnie snobizmu, wpadała w język francuski.

Jeśli chodzi o oddanie atmosfery jej pracowni paryskiej, nie można pominąć myszy, których zapach uderzał każdego wchodzącego: myszki były pod specjalną opieką Boznańskiej; nadzwyczaj dobra i czuła o los i niedolę każdej istoty żyjącej, kochała bardzo zwierzęta; używanie ich do doświadczeń i prac laboratoryjnych poruszało ją do głębi; łapki na myszy uważała za okrucieństwo nie do darowania: „myszki są przecie takie miłe, takie wesołe" I rzeczywiście, pierwszy raz w życiu widziałem tam właśnie myszy, które, czując się zupełnie u siebie, wyrażały swój dobry humor w bardzo zabawnych harcach, odbywających się na naszych oczach, często na naszych kolanach, zwłaszcza jedna — pożałowania godny lewek, którego prawdopodobnie łapka na myszy pozbawiła sierści od łopatek po ogon, tak że świeciła różową skórką, w momentach pełnego szczęścia robiła komiczne salto mortale. Oczywiście, chodziły swobodnie i po ludziach, co nieraz wywoływało panikę, zwłaszcza wśród pań. Taka osoba traciła bardzo w oczach Boznańskiej. Na nadworny zwierzyniec prócz myszy składały się jeszcze: kanarek Maciuś, który tłukł swoją połowicę, aż wreszcie sam pozostał w klatce, świnka morska Cui-cui i stary, posiwiały, nawpół sparaliżowany, a wiecznie poirytowany ratler „Boby"; te dwa ostatnie zwierzęta zastąpił po ich śmierci ładny ostrowłosy fox, też nazwy Cui-cui, podarowany artystce przez jednego z młodych malarzy z ukrytym celem przepłoszenia myszek z jej pracowni. Wprowadziło to Boznańską w wielką rozterkę, bo i piesek był uroczy i myszy żal było. Skończyło się na kilku mysich pogrzebach; w rezultacie pies przyzwyczaił się do myszy, ułożyło się współżycie i wszystko szło po dawnemu. Byłem nieomal świadkiem utraty Bobyego, do którego panna Olga była bardzo przywiązana. Przyszedłszy rano, zastałem artystkę bardzo zdenerwowaną i zgnębioną, poprzedniego dnia, późnym wieczorem, pies skończył. Malowała go przez całą noc, robiąc trzy szkice: oddawała pamięci stworzenia to, co miała najlepszego. Później, wypchany potworek straszył gości; artystka nie przeszła obok tych żałosnych szczątków, bez pogłaskania sierści.

Kiedyś, utrata bliskiej osoby sprawiła, że Boznańska zachowała strój tych czasów, pozostając do śmierci wierną wspomnieniom.

Dzień malarski Olgi Boznańskiej zaczynał się o godz. 2 popoł., a kończył się o zmierzchu, nie było siły, która mogłaby artystkę odwieść od codziennej pracy malarskiej. Zrana było sprzątanie zagraconej pracowni, palenie w dużym żelaznym piecu, jeśli to była zima. Biada piecowi, jeśli odmawiał posłuszeństwa i źle się rozpalał. Normalnie spokojna i opanowana, potrafiła Boznańska w irytacji bić piec pogrzebaczem i kopać nogą, jeśli nie mogła dojść przyczyny jego złego funkcjonowania.

Sprzątanie pracowni było zadaniem odpowiedzialnym; każdy przedmiot miał swoje znaczenie i wartość uczuciową; a czego tam nie było: kanapy, stoły, sto-



OLGA BOZNAŃSKA „WNĘTRZE PRACOWNI" (olej)

(Fot. S. Kolowca)



OLGA BOZNAŃSKA

„PORTRET
PANI LIPOŃSKIEJ"
(Fot. S. Kolowca)

liki i stoliczki, komody, komódki, szafy i szafki, pianino, wreszcie łóżko, wszędzie jakaś porcelana, bukiety więdnących i uschłych już kwiatów, jakieś papiery, szkice, lampy... Toteż, gdy brakło starej femme de menage, pomocnice domowe długo się zmieniały, zanim znalazł się ktoś, który dogodził.

Gdy model spóźniał się, lub wogóle nie przychodził, malowała Boznańska martwą naturę, na którą przeważnie składały się porcelana i kwiaty. Jedynie bzu nie lubiła. Malowała najchętniej na tekturze, bardzo pobieżnie zagruntowanej żelatyną. Przybory malarskie były w pożałowania godnym stanie; pędzle o wytartej szczecinie, paleta przełamana na dwoje i chyba od lat nie czyszczona, wyglądała, jak plastyczna mapa gór. Leżała zawsze na trójnogu obok sztalugi, też starego inwalidy.

Rozpoczynając, pracowała artystka odrazu nad całością, tak, że z szarości tektury wyłaniała się wizja wyodrębniona plamami ciemnymi, zamykającymi formę, przy równoczesnym zaznaczaniu jej szczytowych miejsc najjaśniejszych, wydobywając bryłowatość formy od początku. Wąska gama walorowa dawała małe różnice walorowe. Stopniowo tony pośrednie wypełniały formę; artystka pracowała długo, często 40 posiedzeń trzeba było dla portretu; ale od momentu założenia tonów pośrednich, seanse były właściwie malowaniem całości za jednym posiedzeniem, przy czym zawsze szła za naturą. Piesek Cui-cui, który czasem pozował na kolanach niektórych modeli, zmieniał na portrecie za każdym seansem ruch, odpowiednio do jego pozycji. W rozmowie z artystką zwróciłem na to uwagę. „Bo ja maluję ton po tonie z natury", usłyszałem odpowiedź. „Oczywiście, malując stosunki, maluje Pani naturę, ale w wielu wypadkach musi Pani transponować kolor". „Nie, Panie, ton po tonie z natury". „No, jednak malarstwo Pani nie daje surowej reprodukcji natury, tylko jej widzenie przez Panią, przepuszczone przez filtr Pani indywidualności i właśnie dzięki temu jest „Boznańską". Panna Olga spoważniała. „To bardzo smutne, jeśli malarstwo nie jest naturą; zresztą ja nie wiem, tak mię w Monachium uczono". Była to stała jej formułka wycofania się z dyskusji. Nie dając za wygraną, stawiam pytanie: „a co Pani w takim razie robi na pejzażu, np. w zimie na Podhalu, gdzie wszystko zmienia się co chwilę". „Ja wiem, to bardzo trudne, ja tego nie potrafię zrobić".



OLGA BOZNAŃSKA „PORTRET ADAMOWEJ SAPIEŻYNY" (olej)
(Fot. S. Kolowca)

Zdawałoby się, że jest sucha i zakrzepła w swych poglądach. Nic podobnego. Rozmawialiśmy wtedy może 3 godziny, z bardzo żywym udziałem z jej strony; gdyśmy skończyli, zwróciła się do mnie ze słowami: „Jak dobrze jest sobie czasem tak porozmawiać i uprzytomnić pewne rzeczy, prawda, Panie". A w zasadzie nie lubiła rozmów teoretycznych i trudno ją było sprowokować do tego.

Natomiast chętniej mówiła o wspólnie znanych obrazach, gdy po pierwszej bytności w Luwrze, mówiłem z zachwytem o „Złożeniu do Grobu" Tycjana z Salon Carre, ożywiła się, wyrażając zadowolenie z mego wyboru. „Chciałam kopiować to płótno, ale to trwałoby bardzo długo, chyba nie starczyłoby jednego roku, choć rozkoszą byłoby, jak przy malowaniu z natury; jaką piękną materię ma ten obraz, jaka wspaniała gama czerwieni i ta pełnia koloru!" Kiedyindziej, o Velazquezie o portrecie infantki Marguerity... „nie ten z kropką cienia pod nosem, który nie jest cieniem, tylko ta młoda Marguerita, jak tam pięknie postawiona jest czerń wstążek, jak to gra!" Trudno było wymiarkować jej stosunek do Cezanne'a; tu poza pochlebnymi ogólnikami wyczuwało się wymykanie od wypowiedzi. Bardzo podobał się jej Soutine. „To dzielnie malowane". Chwaliła grubość położenia farby, decyzję i emocjonalność obrazu Soutine'a, tak u niego widoczną. Ogromnie ceniła Vuillarda.

O współczesnym ruchu wystawowym wiedziała raczej z relacji swych gości lub z gazet. Lecz raz zastałem Boznańską poruszoną. Od wejścia odrazu zostałem zaatakowany. Artystka była na zbiorowej wystawie Vlamincka u Bernheima młodszego. „Panie, to nie malarstwo, to atrament; jeśli tak teraz malują w Paryżu, to uciekać stąd, uciekać jaknajprędzej".

Boznańska nie lubiła cerebralnych spekulacyi w malarstwie. „Trzeba kształcić oko, dużo pracować, by pogłębiać swoje widzenie i równocześnie swoją wiedzę; przecież na malarstwo nie ma recepty: artysta musi mieć olbrzymią wiedzę malarską, by mógł coś zrobić". W związku z tym uważała, że historia sztuki przynosi więcej szkody, jak pożytku. „Młody malarz, zamiast uzbroić się we własne oko i własną



OLGA BOZNAŃSKA *„KWIATY" (olej)*
(Fot. S. Kolowca)

umiejętność, może się chwytać środków, które nie pokrywają się z jego widzeniem; nie ma wtedy „przeżycia", jest tylko „wymalowanie", które nigdy nie będzie przekonywujące".

Obraz w stadium pracy, gdy był podeschnięty, artystka przeskrobywała szpachtlą, nigdy nie malowała na mokrym. To też portret ciągnął się dość długo, bo trzeba było robić parodniowe przerwy między seansami. Przed malowaniem na świeżej warstwie przestrzegała: „Farb nie należy mieszać, brać pędzlem jak łopatą i kłaść jak łopatą, a położonej nie ruszać, póki nie podeschnie; nadmierne mieszanie na palecie daje brud". Polecała zwracać uwagę na materialną konsystencję przedmiotów. „Na twarzy np. są miejsca miękkie, jak policzek i twarde, jak czoło; oko ma inną materię, jak ciało i dlatego to, co Pan widzi z oka będzie inne niż ciało".

Malowała dla samej rozkoszy, jaką jej ta praca dawała. Na wyrażony żal, że tektura, materiał przez nią używany, nie daje dostatecznej gwarancji trwałości obrazu, odpowiedziała: „Nie chcę, by mnie moje obrazy przeżyły, nie poto maluję".

O zmierzchu kończyła się praca. Goście powoli opuszczali pracownię, a panna Olga czekała na swoją siostrę, Izę Boznańską, i szły razem na spacer. Nieraz szła Boznańska na kolację do Cremerie Chaude na rue Delambre. Skromna studencka restauracyjka, typowa dla Paryża, w której między innymi bywał też stale rzeźbiarz Pompon. Rzadko kiedy brała coś więcej ponad zupę, nad którą, znużona pracowitym dniem, potrafiła się zdrzemnąć. Wogóle odżywiała się więcej niż skromnie. Zato zwierzęta jej miały dostatnie jedzenie: myszy najdroższy makaron „Lustucru", świnka morska — świeżutką sałatkę, piesek — mięso surowe. W okolicznych sklepikach tak znano te zakupy, że gdy kiedyś załatwiałem te sprawunki, zapytano mię: „To pewnie dla panny Boznańskiej, panie, ją tu całe quartier zna i szanuje za jej uprzejmość, dobroć, za jej skromność, kto jej nie zna, nie przypuszczałby, że to taka wielka artystka; a żyje jak święta".

A dobroci panny Olgi Boznańskiej doświadczało dużo osób. Każdy częściej u niej bywający wiedział, co znaczą „tajemne Polaków rozmowy" w ciemnym przedpokoju, do którego powracała artystka, zaopatrzywszy się w banknoty z komody pracowni.

Przyszedłszy kiedyś pożegnać się z panną Olgą przed wyjazdem na pejzaż, dowiaduję się, że wyjeżdża na parę miesięcy do Krakowa. Po zastanawianiu się nad tym, co zrobić ze zwierzętami, mówi mi artystka, że jedzie dziś wieczór. „A ma Pani bilet"? — „Nie, ale przecież w kasie dostanę do Berlina, a tam kupię dalej". Chcąc jej oszczędzić złych warunków jazdy w dalekobieżnym pociągu, pojechałem do biura podróży, by wykupić bilet i zapewnić miejsce. Na normalną miejscówkę było już zapóźno. Gdym wrócił po siódmej wieczorem, Boznańska malowała. „Czy Pani ma rzeczy

OLGA BOZNAŃSKA
„PORTRET RZEŹBIARZA STEFANA ZBIGNIEWICZA" (olej)
(Fot. S. Kolowca)



zapakowane?" „Nie, przecież teraz muszę malować, zresztą zdążę". Na peronie, powoli zaczyna się ruch. Schodzą się pasażerowie, a między innymi, grupka znajomych, przybyłych w tym samym co ja zamiarze, pożegnania artystki. Za chwilę podjeżdża pociąg; podchodzi urzędnik Polexpressu, mówiąc, że później będzie mu trudno zachować miejsce dla artystki. Już dają hasło zamykania drzwiczek, gdy wreszcie widzę pannę Olgę, w kapeluszu na bakier, usiłującą wyjąć z torebki bilet do kontroli. Przychodzi jej to z trudnością, bo... w prawej ręce trzyma klateczkę z Maciusiem, w lewej kilka pakuneczków, zawiniętych w gazetę i obwiązanych sznurkiem, prócz tego trzyma w ręce koniec smyczy Cui-cui, który, przerażony ruchem, biegając wkoło, spętał nogi swej pani smyczą. Dwie minuty do odejścia pociągu. Rzuciliśmy się z pomocą. Wagon trzeciej klasy przepełniony, niemniej udaje mi się zdobyć miejsce siedzące. Wyskoczyłem z pociągu już opuszczającego peron.

Adam Gerżabek

Józef Pankiewicz, ur. 29.XI.1866 r. w Lublinie, studiował w Warszawskiej Szkole Rysunkowej u W. Gersona i A. Kamińskiego (1884/5), potem w Akademii Petersburskiej (1885/6) i w Paryżu. Od 1906 r. był profesorem Krak. Akademii Sztuk Pięknych, od 1925 r. kierownikiem Oddziału Paryskiego tejże uczelni.

Odbył artystyczne podróże po Francji, Italii, Belgii, Holandii, Niemczech i Anglii. Podczas pierwszej wojny światowej przebywał w Hiszpanii.

Olga Boznańska, ur. w Krakowie d. 15.IX.1865 r., uczenica najprzód Siedleckiego, potem Hipolita Lipińskiego i Antoniego Piotrowskiego w Krakowie. W ciągu trzech okresów zimowych studiowała w Monachium u Kriecheldorfa i Dürra, nakoniec u malarza polskiego Samuela Hirszenberga. W r. 1890 powraca do Krakowa i pracuje samodzielnie.

Od r. 1898 mieszkała stale w Paryżu, gdzie urządzała kilkakrotnie własne wystawy zbiorowe.



OLGA BOZNAŃSKA „PORTRET K. PUSŁOWSKIEGO" (olej)
(Fot. S. Kolowca)



FOTOGRAFIA LUDWIKA PUGETA

JACEK PUGET

LUDWIK PUGET

Ludwik Puget urodził się dnia 21 czerwca 1877. Jego ojczystym miastem był Kraków. Jego miasto to Kraków — stolica polskiego ducha, sztuki i nauki sięgającej daleko w świat dzięki takim uczonym jak Wróblewski, Witkowski, Dargun czy wielu innych. Z Krakowem, który wówczas był jakby sybolem Polski związał się jego zasadniczy patriotyzm i entuzjazm społeczny.

Dzieckiem będąc mieszkał na Podzamczu, a baszty wawelskie co zaglądały z góry do okien mówiły mu o wielkości Ojczyzny, uczyły go Jej historii. Były przytem bliskie, jak własny dom: buszował po nich jako chłopak i wykradał młode kawki, żeby je chować; tak dziecko kocha przyrodę i zwierzęta. (Uczył też kurczęta austriackiego „Padnij — wstań!" i zadziwiał tym przekupki). Te napozór małoznaczne zdarzenia obrazują szeroką dziedzinę jego życia; umiłowanie i zrozumienie zwierzęcia, a co za tym idzie, przyrodnicza wnikliwość w podejściu do wszelkich spraw ludzkich, nadaje szczególny charakter jego późniejszej pracy historyka, znajduje odbicie w sztuce, kształtuje sądy, które nadają właściwą barwę jego felietonom, czy powiedzeniom.

W domu matki Ludwika Pugeta, kobiety niepospolitego umysłu i charakteru schodziła się umysłowa elita miasta. Stałym gościem był tam między innymi Karol Potkański, wielki historyk i myśliciel, pionier przyrodniczej metody w socjologii i historii. O kilkanaście lat starszy, potrafił stać się najbliższym przyjacielem swojego przyszłego ucznia i miał wywrzeć wpływ przemożny na rozwój jego myślenia. On właśnie przedstawiał atmosferę tych wartości, które dominowały w życiu artysty: **bezkompromisowe** wymaganie **prawdy** i **fanatyzm jakości**; dwie wartości uzupełniające się i warunkujące nawzajem.

* * *

Już od lat dziecięcych Ludwik Puget rysuje. Godziny i dnie spędza w pracowni Juliusza Kossaka, by pod jego okiem rysować całe epopeje kawaleryjskie. Później, w czasie studiów uniwersyteckich chodzi jednocześnie na kurs J. Stanisławskiego. (Medal bronzowy za pejzaż w 1897 r.). Ale jego zasadnicza linia, to nauka.

Budują na nim wiele. Ledwo po maturze, wydał ciętą krytykę „Nowe klejnoty Krakowa". Praca ta



LUDWIK PUGET — *„KOŃ" (wosk)*

budzi gorącą polemikę i staje się powodem skandalu między kardynałem Puzyną i kanonikiem Puszetem. *) Młodzież szkolna demonstruje przed pałacem biskupim, zagrażając szybom. Budują na nim wiele, kiedy zdaje sprawę przed Akademią Umiejętności z pracy o ołtarzu Św. Jana w kościele Św. Floriana w Krakowie. (Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce, t. VI, str. 139—153). Rozmiłowany w Stwoszu, zaraz po ukończeniu gimnazjum zwiedzał Niemcy i poznał muzeum Germańskie w Norymberdze, studiując gotyk, a szczególnie ołtarze i rzeźbę w drzewie. Toteż praca o kulmbachowskim ołtarzu św. Jana odznacza się ciekawym naukowym poziomem. W pełni uznania dla tych, którzy ten ołtarz odnawiali w latach 60-tych, kiedy znajomość gotyku u nas pozostawiała wiele do życzenia, obala tezę o pochodzeniu stwoszowskim tryptyku i wysnuwa szereg ciekawych wniosków. Będąc 20-letnim młodzieńcem, zostaje Puget za ten referat stałym współpracownikiem Komisji dla badania historii sztuki w Polsce. W kilka lat później (na posiedzeniu 8.VII. 1904) przedstawił komisji odciski woskowe

*) Puzyna dotknięty do żywego krytyką spraw wawelskich powziął niechęć do stryja autora satyry, kanonika Puszeta. W czasie wizytacji w gimnazjum, gdzie ks. P. był katechetą, zażądał by stary kanonik klękając całował go w rękę. Było to dawno niepraktykowanym zwyczajem. Młodzież demonstrowała w obronie ukochanego księdza, a przeciw nadętemu kardynałowi, wysługującemu się Austryjakom.



LUDWIK PUGET — *„AKT KLĘCZĄCY"*

(Fot. S. Kolowca)

z dzwonu w Ludzimierzu, który miał sławę najstarszego w Polsce. (Rzekomo 1209. Sprawozdania komisji LVIII, str. CCCLXXII). Okazało się, że litery, układające się w tę datę były minuskułą użytą dla dekoracji na barokowym dzwonie. Referaty L. Pugeta odznaczają się zawsze zdrowym sensem i żywym wyczuciem rzeczywistości. Toteż profesorowie: M. Sokołowski, Rostafiński i Morawski, usilnie skłaniają go do habilitowania się na Uniwersytecie Krakowskim. Ale oto, co pisze Karol Potkański: „Był tu Godebski; tak mu się podobały rzeźby Lula Puszeta, że go koniecznie namawiał, by talentu tak wybitnego nie marnował i poświęcił się sztuce. Swoją drogą pokazywał mi pracę o ołtarzu u św. Floriana. Jest to całkiem porządna naukowa robota, ale niech naukę rzuci — sztuka więcej warta..." (Do K. Górskiego, 3.VI.97. Pisma pośmiertne K. Potkańskiego. T. I, str. 80). „Profesorem może być każdy, kto się przygotuje naukowo, — artystą trzeba się urodzić" - mówi przy innej okazji. Ludwik Puget pójdzie za radą ukochanego mistrza i przyjaciela. Z wydaniem pracy doktorskiej (Polskie budownictwo drewniane, cz. I: Chata), pracy, którą cytują jako źródłową badacze nasi i niemieccy, skończy zasadniczo z nauką. Na rok 97-my (list Potkańskiego) przypada jego pierwszy dłuższy pobyt w Paryżu, jego większe zbliżenie się ze sztuką. W tym roku wystawia w Tow. Przyj. Szt. P. rzeźby: Niedźwiedź, Koń, Małpa. Zdaje się, że również allegorię: Skrucha.

Ale praca naukowa nie pójdzie na marne. Ukształtowała ona wyjątkową, pełną powagi **postawę wewnętrzną artysty.** Jej owocem jest **dyscyplina subtelnej wnikliwości** i sumienność w podchodzeniu do każdego problemu: czy to będzie lalka do szopki, rzeźba czy szkic rysunkowy. Godziny, dnie, tygodnie pracy nad prostą pozornie kukiełką, eksperymenty nad przyszywaniem członków tak, by naturalny ciężar nadawał im ruch nieprzypadkowy i charakterystyczny dla danego osobnika, stwarzają mu zasłużoną sławę twórcy nowej szopki choć i inni robili do niej lalki. Jednak poziom lalki Pugeta był inny. On był też owej szopki współautorem, bo wprawdzie pisał Boy, ale metodą pracy kolektywnej. (Boy-Żeleński, Noskowski, Taper, Puget i inni). Jego przygotowanie naukowe, szczególnie **przyrodnicze,** (bo był obkuty w anatomii i fizjologii), jego głębokie wyczucie psychologii człowieka i zwierzęcia uformowały animalistę, umiejącego odmalować indywidualną duszę lwa, kota czy psa. Był wielbicielem Barrye'go i jego metody pracy; ale wybitna indywidualność, **smak i poczucie prawdy** nie dopuszczają łatwizny **naśladownictwa.** Co przeszło, nie wraca; kardynalne prawo nieodwracalności zjawisk. Tylko w kinie pływak skacze z wody na trampolinę z powrotem. Ludwik Puget będzie w pracy łączył zawsze polot artysty z entuzjazmem badacza. Tempo i dyscyplina pracy sprawiły, że żyjąc w centrum życia ówczesnej „Młodej Polski" nie zaraził się nigdy spóźnionym pseudo-dekadentyzmem tej epoki, której choroby spływały po nim jak woda.

* * *

Przyroda nie zna prawd skończonych, to też w poszukiwaniu prawdy objektywnej nie wolno zadowalać się sądem zamkniętym; objektywne ściśle są tylko zjawiska; ale każdy sąd, zawierając w sobie akt woli, jest z natury rzeczy subjektywnym. Odczuwają to najżywiej artyści; ażeby być na drodze prawdy nie mogą się zatrzymywać; nie ma dzieła sztuki **skończonego.** Artysta nigdy nie umie, a gdy umie, **przestał być artystą.** Toteż o poziomie jego stanowi głównie **postawa.** Dlatego poziom dzieła sztuki nie zależy od jego skali, a stopień tak zwanego „wykończenia" ważny jest tylko do pewnych granic: żądamy **czytelności.** Postawę artysty, sposób podchodzenia do problemu odczytujemy w końcowym rezultacie; a faktura dzieła jest materialnym śladem **drogi tworzenia.** Dlatego jest tak ważnym wskaźnikiem jakości; bo jakość wyznaczona jest właśnie przez tę drogę. Tak, jak w naukowej pracy nie stawiał L. Puget wniosków kategorycznych, lecz odsłaniał cały sposób myślenia, tak samo w rzeźbie faktura świeża i żywa obrazuje subtelność jego podejścia do tematu i wykazuje, że w poszukiwaniu prawdy nie było konfuzji, że poszukiwał prawdy plastycznej a nie przedmiotowej; że świadom był iż prawda przedmiotowa jest tylko w przedmiocie samym. Najsilniej, najżywiej daje się odczuć jego stosunek do sztuki w szkicowo czasem potraktowanych studiach animali-



LUDWIK PUGET — *„OLGA BOZNAŃSKA"*
(statuetka polichromowana)
Muz. Wielkopolskie (Fot. R. S. Ulatowski)



LUDWIK PUGET „PANI Z PSEM NA ŁAWCE"



LUDWIK PUGET „SUKA WYLIZUJĄCA MISKĘ" (wosk)



LUDWIK PUGET *„PORTRET ŻONY ARTYSTY"*
(Fot. S. Kolowca)

stycznych i tam, gdzie faktura występuje w całej nagości — **w rysunku.** Tam, całkiem odkryty umysłowy warsztat artysty stawia go w rzędzie takich plastyków jak Matisse. Tam poszukiwanie formy jak najściślej konstrukcyjnie określonej, wskazuje, że umiał skorzystać z lekcji dobrych przykładów gotyku. Tam czuć więzy łączące go z Francją, z której czerpał soki żywotne, będące najlepszą odtrutką przeciw naszym wschodnim bolączkom.

Przyjaciele widzieli w nim Francuza. Obok wpływu kultury narodu, którego język znał, jak własny, były i inne powody. Poczucie prawdy i zawsze żywa świadomość lichoty wszystkiego, co trąci obłudą czy pompą, nadawały jego powiedzeniom i dowcipom szczególne cechy lekkiego paradoksu, a czasem tej jakiejś pogańskiej szczerości jaka cechuje narody romańskie; bo u narodów romańskich czujemy podkład ich własnej, przedchrześcijańskiej jeszcze kultury i tylko one są prawdziwymi tubylcami cywilizowanej Europy; tylko ich kultura wyzbyta jest konfliktów i neurastenii, będącej klasycznym skutkiem bastardyzacji. Wynikiem tego zdrowia jest proste, czułe i pozytywne podejście do każdego zagadnienia. W sztuce Pugeta nic nie jest zgóry „wymyślone"; koncepcja powstaje na żywo, w materiale. Artysta tworzy dotykiem.

W owej epoce pleneru i wprowadzania do szkół parominutowych croquis, mówi się dużo o „podchwytywaniu natury na gorącym uczynku". Mało kto zdaje sobie sprawę, że podchwytujemy tu nie naturę, ale własną wizję, na gorącym uczynku powstawania, a to przez plastyczne wypowiadanie i analizę tych poszczególnych spostrzeżeń, których zapas ma tę wizję uformować. Przypomina to ówczesną metodę skojarzeniową badania pamięci. Ludwik Puget nie uznaje rysunkowego rozwiązania zagadnień rzeźby; te zagadnienia można rozwiązać tylko szkicem rzeźbionym. „Pomysł powstaje w materiale, **per atto pratico"**, jego znamienne słowa. Jego rysunek nie jest projektem rzeźby. Jest



LUDWIK PUGET *„GŁOWA KOBIECA"*

(Fot. S. Kolowca)

wypowiedzeniem się na kartce papieru momentu wizji plastycznej.

Jak nazwać jego styl? Widać, że transponuje zdobycze rodinowskiego impresjonizmu na skalę statuetki. Piękny okres jego twórczości z lat poprzedzających bezpośrednio wojnę 1914 — 1918, zostawia szczególnie ciekawy dorobek, niestety w dużej mierze zniszczony przez dwie wojenne zawieruchy. W ciągłym dążeniu do jaknajwyższego poziomu często lekceważy swoje prace, uważając, że nie osiągnęły tej ostatniej formy, którą się utrwala w szlachetnym materiale; wiele poniewierało się po strychach i zakamarkach. Artysta pracując w dzień i w nocy, we śnie nawet, zostawia setki szkicowników. W okresie tym pracował w kraju, we Francji i we Włoszech, gdzie szczególnie sztuka etruska była jego ulubioną strawą duchową.

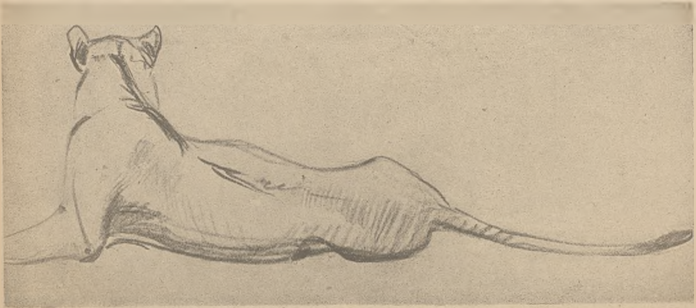
W jego rzeźbie z tego okresu widzimy największą swobodę i bezpośredniość wypowiedzenia się; w rezultacie tu należy szukać wartości najbardziej właściwych dla prac L. Pugeta. Zajmuje go w dużej mierze problem jego epoki, a mianowicie kolor. O ile Trubeckoj, typowy przedstawiciel statuetki z epoki impresjonizmu operował równie płochymi jak brutalnymi sztuczkami w guście naszych niby-sławnych akwarelistów, o tyle Matisse potrafił kolorem zastąpić rozwiązanie logiczne trójwymiarowej formy. W rzeźbach L. Pugeta zauważamy duży umiar. Kolor związany organicznie i fakturowo z konstrukcją bryły, jako rezultat światłocieniowej gry powierzchni nie powstaje tu kosztem logiki bryły, lecz jest jej wyrazem. W podobny sposób czuł kolor taki Da Setignano i toskańscy rzeźbiarze XV w. wyszkoleni na marmurze, materiale, który narzuca szczególną pełność formy i jasność powierzchni. U Ludwika Pugeta, który w kamieniu nie pracował, ważnym czynnikiem smaku był jego typ psychiczny; ciążył właśnie w miarę ku klasycyzmowi, zachowując jeszcze możliwości bezpośredniego kontaktu wrażeniowego z przyrodą zewnętrzną. Psycholog w rodzaju Kretschmera znalazł by tu pole pięknych obserwacji i potwierdzeń ciekawej i subtelnej równowagi zestrojowej artysty.

* * *

Nie będę wyliczał wystaw, które obesłał. Jednym z czynników, które obok szczególnego zamiłowania zdecydowały go do wyboru zawodu było pełne entu-



LUDWIK PUGET — *ZE SZKICOWNIKA z r. 1912 (ołówek)*



LUDWIK PUGET — *ZE SZKICOWNIKA (ołówek)*



LUDWIK PUGET *„PANTERA OGRYZAJĄCA KOŚĆ" (bronz)*



LUDWIK PUGET *ZE SZKICOWNIKA (ołówek)*

zjazmu poczucie społecznego obowiązku pracy w dziedzinie tak bardzo u nas zacofanej. Toteż obsyła wystawy nie tylko w kraju, ale we Francji, zapraszają go do Wenecji, Monachium czy Wiednia. Mimo, że Niemcy były mu obce nie tylko ze względów politycznych, ale i typem myślenia, uważa za wskazane zaznaczanie żywotności polskiej kultury nawet na tym terenie. Jeszcze w 900-setnych latach zakłada stowarzyszenie „Rzeźba". Mało jest u nas rzeźbiarzy, dużo dyletantyzmu w zacofaniu. W dodatku publiczność mało poświęca uwagi rzeźbom, które na wystawach obrazów odgrywają rolę drugorzędną. Urządzono więc wystawę specjalną. Obok rzeźb tylko zieleń dodaje sali życia i koloru. Sprowadzono dzieła Rodina, podsyca się walkę o poziom. Bo choć w sztuce swojej był L. Puget samoukiem, od początku stanął do walki z dyletantyzmem, angażując do niej cały swój organizatorski aparat. Niedawno na uniwersytecie zakładał koła sportowe czy polityczne, teraz bierze żywy udział w organizacji życia artystycznego, w ruchu sztuki stosowanej, i nawet w życiu literackim Krakowa. Jego rzeźby wcześnie zwracały uwagę artystów. Był bodaj najmłodszym członkiem „Sztuki", a paryska „Sociéte Nationale des Beaux Arts" przyjmuje go w poczet członków jeszcze w czasach, gdy cudzoziemiec był tam wyjątkiem. Zapraszają go bez większego powodzenia niemieckie stowarzyszenia artystyczne.



LUDWIK PUGET „POPIERSIE DAMY W KAPELUSZU"
(gips polichromowany)

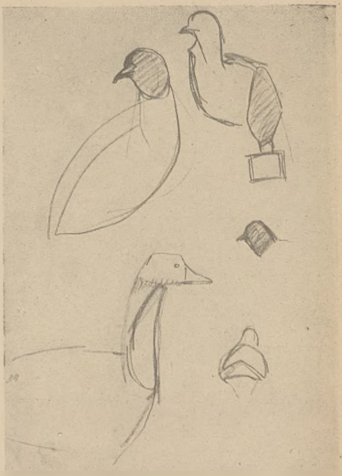
LUDWIK PUGET „POPIERSIE KOBIECE"



W 1918 r., jeszcze przed końcem wojny przekrada się przez Szwajcarię do Francji, wysłany z kraju dla nawiązania kontaktu z „Komitetem Narodowym" w Paryżu. Widząc jak nierzeczowo prowadzona jest nasza propaganda, stawia w ministerstwie wniosek o utworzenie delegatury dla porozumienia kulturalnego polsko-francuskiego. Brak na to funduszów! Prowadzi więc tę pracę na własny rachunek. Zna przecież Francuzów, przyjmowany przez nich nie jak cudzoziemiec. Jednak ten pobyt w Paryżu, to nie to, co było dawniej. Poświęcając wszystko walce o swoje ideały nie umiał przypilnować własnych interesów. Nie umiał, jak to się mówi „wypłynąć" na rynku paryskim. Podam charakterystyczne zdarzenie obrazujące jego stosunek do życia „materialnego". W 1921 r. sprzedał przypadającą na niego część majątku po ojcu, około 1200 morgów pod Pułtuskiem. Dewaluacja postępowała z widocznym przyspieszeniem. Szwagier jego, Amerykanin, proponował mu korzystne załatwienie kupna pakietu wartości amerykańskich czy angielskich. „Jeśli obywatel nie będzie miał zaufania do własnej waluty nie utrzymamy kursu". Oświadczenia tego trzymał się ściśle i pozostając przy markach polskich po roku mógł za tę wieś kupić bułkę. Człowiek niegdyś zamożny, mimo iż żył zawsze nad wyraz skromnie, bo każdy niepotrzebny zbytek drażnił jego dobry smak, znajduje się w takim



LUDWIK PUGET — *ZE SZKICOWNIKA z r. 1913—14 Oporowo—Kraków (ołówek)*



LUDWIK PUGET — *ZE SZKICOWNIKA z r. 1913—14 Oporowo—Kraków (ołówek)*



LUDWIK PUGET — *ZE SZKICOWNIKA (ołówek)*

czór wchodził w życie artystyczne. Organizuje ciekawy literacki kabaret, „Różową Kukułkę". W „Różowej Kukułce" debiutuje znakomita Tola Korjan, a młodzi poznańscy poeci, Bąk, Swinarski, Sztaudynger i inni, uczą poznaniaków kulturalnej zabawy. Nawiązując do tradycji „Jamy" rozdmuchuje „Aretino" ruch lekkiej literatury. Kukułka miała zbyt dużo artystycznej beztroski; musiała finansowo zbankrutować. Rozpada się, na jej miejsce powstają inne instytucje tego rodzaju. Jej Herszt przenosi się zresztą do Krakowa, gdzie ponawia tę zabawę w swojej prywatnej pracowni. Tu nie ma już tego literackiego rozmachu; artystycznie pobudzająca atmosfera Kukułki oparta jest głównie na osobistych walorach jej twórcy. Tym razem jest ona drobną agendą mającego powstać Tow. Przyjaciół Kultury. W stowarzyszeniu tym chce Ludwik Puget zjednoczyć elitę różnych prądów i grup. Artysta, który do końca życia umiał zachować młodość, przez swoje zrozumienie młodych jest im zawsze bliski; jest im bliski, bo całym swoim życiem walczy o postęp. Bo solidaryzuje się z każdym żywym ruchem, z każdym protestem przeciw zacofaniu, bo kocha życie jak student, improwizuje uliczne zabawy z lampionami na 14 lipca, wibruje świeżą radością, wraz z tłumem. Toteż stał się nie-

LUDWIK PUGET *„GŁOWA KOBIECA"*





LUDWIK PUGET *ZE SZKICOWNIKA (ołówek)*

położeniu, że nieraz po parę dni chodzi dosłownie z pustym żołądkiem. Nie będąc starym, zostaje dziadkiem. Nagłe znalezienie się w innej generacji przywołuje na myśl starość: życie mija, gdy tymczasem społeczeństwo nie chciało przyjmować naszych usług tak, jakeśmy to sobie wyobrażali. W osamotnieniu, które stwarza koło nas uczucie bezużyteczności, załamuje się psychicznie i zapada w ciężką chorobę. Przywieziony do kraju ledwie do zdrowia wrócił, szuka gdzieby być pożytecznym. Jeszcze z Paryża pisywał do poznańskich pism, gdzie redaktorem był jego przyjaciel z Michalikowych czasów Witold Noskowski. I teraz zatrzymuje go Poznań, to miasto kupców i rolników, którzy z całą świeżością i prostotą zdrowego człowieka łakną kultury, bo czują jej brak. Obejmuje tu stanowisko kustosza w muzeum miejskim, w którym porządkuje najstarsze w Polsce akta cechów i rzemiosł, dokonując niejednego ciekawego spostrzeżenia i odkrycia. Odezwała się żyłka historyka. Ale to nie wystarczy. Pisuje szereg wnikliwych i dowcipnych artykułów, przeważnie o odniemczeniu miasta i „Zamku". Będzie odtąd pisywał stale na różne tematy, a jego felietony w każdej dziedzinie wyróżniają się szczególnym dotknięciem artysty. Mimo nawału pracy wykonuje przecież parę biustów i jak zawsze szkicownika nie wypuszcza z ręki.

„Pan Doktór" z muzeum umiał wieczorem zmienić szaty i jak Anglik, co po 6-tej wkłada smoking, on wie-



LUDWIK PUGET „PORTRET DZIECKA"

(Fot. R. S. Ulatowski)



LUDWIK PUGET ZE SZKICOWNIKA z r. 1912 (ołówek).



LUDWIK PUGET — *„STUDIA ANIMALISTYCZNE" (wosk)*



LUDWIK PUGET — *ZE SZKICOWNIKA z r. 1912 (ołówek)*



LUDWIK PUGET
ZE SZKICOWNIKA
z r. 1937 (ołówek)



LUDWIK PUGET
ZE SZKICOWNIKA
(ołówek)



LUDWIK PUGET

ZE SZKICOWNIKA
(ołówek)



LUDWIK PUGET — *ZE SZKICOWNIKA z r. 1914 (ołówek)*



LUDWIK PUGET — *ZE SZKICOWNIKA (ołówek) Perugia—Paryż z r 1913*

jako łącznikiem kultur różnych bardzo generacji. Człowiek, któremu Wyspiański na spacerze wieczornym po Plantach przemiatanych jesienną wichurą zwierza się z wizji tańczących w szarudze chochołów, umiał ocenić „Cricot" i inwencję Józefa Jaremy — jakże inną!

I oto wszystko przerywa nowa wojna, wojna, która musiała szczególnie uderzyć i zgnębić tak subtelny zestrój: **kogoś, kto żył miłością Ojczyzny** i miłością **piękna w każdej dziedzinie.** Z bohaterskim wysiłkiem pracuje dalej; jeszcze studium portretowe, jeszcze praca konkursowa na rzeźbiarskie rozwiązanie fasady Banku Rolnego w Krakowie i nieodłączny szkicownik zawsze w ręku. Widzimy go jak zamiata ulicę przed domem, jak siedzi przy kasie w „Kawiarni Arystów", widzimy w końcu, jak dnia 17.IV.1942 wraz z 140-toma towarzyszami, z wzniesionymi rękami, w których trzyma kasę i szkicownik, ładują go na auto Gestapa.

Kiedyś w domu była mowa o stanie rodzinnego grobu. „Proszę was, jak umrę, owińcie mnie w kurierka..." — oto jego stosunek do swojej śmierci. Ale tak, jak wierzył w skuteczność każdego wysiłku, **choćby drogi skutku nie były nam znane,** tak wierzył w owocność **męczeństwa.** „Jest po prostu kwestią przyzwoitości, żeby z każdej polskiej rodziny umarł ktoś w obozie..." To jego ostatni paradoks, już z Oświęcimia.

Przed apelem, nad ranem chadzał pono za szeregiem na placu, by klepaniem w łopatki rozgrzewać i dodawać zmarzniętym ducha. Nie bał się pałek za ten obowiązek.



LUDWIK PUGET *„LWY" (bronz)*

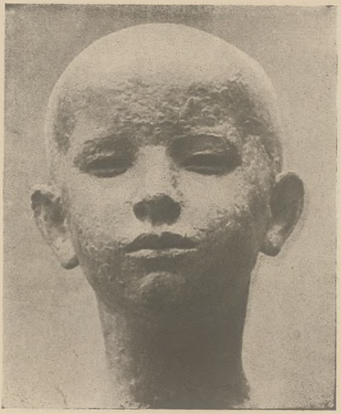
(Fot. [illegible])

3 maja kartka wysłana „Segne euch alle...." Potem ostre zapalenie płuc. 27-go niosą bezprzytomnego w gorączce powyżej 40-tu na „czarny ołtarz", by na nagim ciele wypisać numer: 3 3 1 6 4. Początkowa seria...

A w rzeźbiarskiej pracowni na bloku, gdzie pracował, bez przyczyn widocznych spadł z wysokiej półki i skruszył się w drobiny gliniany piesek, ostatnie dzieło rzeźbiarza.

Jacek Puget

Ludwik Puget ur. 21.VI 1877. Studiuje w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie u prof. Stanisławskiego, oraz historię sztuki u prof. Sokołowskiego na U. J. Pisze „Nowe klejnoty Krakowa" (felietony w „Czasie"), wydaje pracę o „Ołtarzu Św. Jana w Kościele Św. Floriana w Krakowie", pisze pracę doktorską pod tyt. „Polskie budownictwo drewniane". W r. 1897 zostaje członkiem towarzystwa „Sztuka", zakłada stowarzyszenie „Rzeźba". W początkowym okresie swej twórczości rzeźbi przeważnie zwierzęta. Nie pozostawia prac większych rozmiarów, przeważnie statuetki i biusty. Wystawia w kraju i zagranicą, jest członkiem Societe Nationale des Beaux Arts. Odznaczony Krzyżem Polonia Restituta i Krzyżem Legii Honorowej. W Poznaniu w r. 1930 zakłada kabaret artystyczny „Różowa Kukułka", bierze czynny udział w szopkach Boya. Rozstrzelony w Oświęcimiu 27 maja 1942 roku.



STANISŁAW MAJCHRZAK *„GŁOWA SYNA"*

EUSTACHY WASILKOWSKI

PAMIĘCI STANISŁAWA MAJCHRZAKA

Każda myśl o Stanisławie Majchrzaku jest dla nas, jego przyjaciół, niesłychanie bolesna. Świadomość utraty szczerego artysty i wyjątkowego kolegi, bo takim był, jest tym boleśniejsza, że zginął z rąk współczesnych barbarzyńców, jako ofiara terroru. Ci, którzy go znali, przekonani są, że zginął po bohatersku, bez kompromisu, twardo i z pogardą na ustach dla sprawców, z dumą, że ginie dla sprawy ogólnej i dla sztuki, która była najistotniejszą treścią jego życia. Tak niewątpliwie było. Pod szczerym, szerokim uśmiechem i pozorną nonszalancją kryła się natura wrażliwa, ludzka i bogata. Jego dobre spojrzenie i szczerość jak u chłopaka, wiązała go z otoczeniem od pierwszego spotkania.

Z Majchrzakiem zaprzyjaźniłem się w czasie pracy artystycznej na Ognisku Rysunkowym, gdzie spotykaliśmy się każdego dnia przez szereg tygodni. W dużym zespole najrozmaitszych ludzi, spraw i kolegów zarysowała mi się wyraźnie sylwetka Maja, w której dostrzegłem zorganizowaną osobowość o bogatej skali emocjonalnej i głębokiej zdolności ujmowania zagadnień. Żeby się o tym przekonać, trzeba było chwytać Majchrzaka na drobnych sprawach i na zwyczajnym, codziennym stosunku do rzeczywistości.

W pokoju Majchrzaka i Gerżabka schodziliśmy się na kawę: Śp. Władysław Stapiński, Rzepiński, Tomorowicz, Cybis, Hanka Rudzka i inni koledzy. Adaś Ger-



STANISŁAW MAJCHRZAK „AKT"
Klęcząca na jednym kolanie (glina)



STANISŁAW MAJCHRZAK „AKT"
Z lewą ręką opartą o biodro (glina)



STANISŁAW MAJCHRZAK „AKT"
Kobieta z jabłkiem (glina)



STANISŁAW MAJCHRZAK „AKT"
Kobieta z instrumentem muzycznym (glina)

żabek kręcił bez przerwy kawę, Maj się uśmiechał, leżąc na łóżku z papierosem, częstował kolegów machorkowym i był wtedy bardzo wesoły i dowcipny. Kiedy zaś rozmowa schodziła na tory artystyczne, rzucał krótką i trafną uwagę. A jedynie problematyka natury rzeźbiarskiej potrafiła go ściągnąć z łóżka i przerwać drzemkę.

Umiał Majchrzak godzinami rozmawiać, gdy kółko kolegów było węższe, względnie, gdy się we dwójkę gwarzyło. Pamiętam taką rozmowę z Majem. Wracaliśmy późną nocą, a potężne brytany ujadały — głos ich obijał się głucho o mury zamku. — Po chwili znaleźliśmy się za bramą. Na dziedzińcu stała pusta ławka, na której się Majchrzak swobodnie uplasował, wpatrzony w dal głęboką błękitu. Nigdy ani tej nocy, ani rozmowy nie zapomnę, która przeciągnęła się do świtu. Mówił dużo o sztuce i o tym, jak ukochał swój zawód, a w wypowiedziach widziało się artystę, dla którego sztuka jest sensem życia. Przekonałem się, że zainteresowania miał szerokie i oczytanie w literaturze światowej wyjątkowe. Wielka sztuka francuska i włoska była jego marzeniem, a sztuka Grecji, którą znał z podróży, ideałem nieosiągalnym. Stosunek do sztuki miał najczystszy i najbardziej bezinteresowny i pasję realizowania najbardziej rasową.

Majchrzak, podobnie jak Tadeusz Makowski, kochał dzieci. Jednych wakacji zaprzyjaźnił się z moim synem i codziennie rano zabierał go ze sobą do pracowni. „Będziesz rzeźbiarzem" — mówił — „to piękny zawód. Dam ci królika, będziesz rzeźbił. No — weź go, no — tego małego, no — za uszy, Adaś! No — nie bój się".



FRAGMENT PRACOWNI STANISŁAWA MAJCHRZAKA

Widzę wciąż jego niebieskie spojrzenie i uśmiech, który siał wśród słuchaczy, pełen radości życia, że pracuje i promieniuje. Jego postać w białym fartuchu z resztkami machorkowego papierosa w ustach, który przerzucał z zabawną szybkością z kącika do kącika ust, zrosła się na zawsze z atmosferą Rysunkowego Ogniska.

Innego znów lata, znalazł w miasteczku małą żydóweczkę, Esterkę, która pozowała wtedy jemu i Gerżabkowi.

Zwykle przychodziła popołudniu, jak jakaś postać biblijna z obrazka, pełna archaicznego wdzięku.

Majchrzak miał dla niej wiele słów serdecznych i rozmowę prowadził, która budziła w niej wyobraźnię i zachwyt dla wielkiej sztuki i światów nieznanych. Esterka odchodziła jak ze świątyni i nazajutrz wracała uszczęśliwiona. Była to przyjaźń na miarę antycznych legend, a urok pracy rzeźbiarskiej Majchrzaka nasycony atmosferą opowiadań o Grecji.

Lubiłem bardzo ten naprawdę mityczny nastrój. „Weź puhar do ręki, patrz jak liczko płonie". Puhar wymawiał „Pouhar" i powtarzał dziesiątki razy, ku uciesze kolegów, jedyne zdanie, którego miał się nauczyć na pamięć.

A kiedy po tygodniach przyszło widowisko plenerowe i graliśmy nocą na dziedzińcu zamkowym, Majchrzak w roli króla karnawału, cały w szkarłacie sześciometrowym, z koroną ze złotego papieru wjeżdżał



FRAGMENT PRACOWNI STANISŁAWA MAJCHRZAKA

Dla dzieci miał Maj ten sam dobry uśmiech, co Makowski i spojrzenie kochające młode życie.

Bez udziału Majchrzaka nie wyobrażaliśmy sobie żadnej imprezy i spotkania towarzyskiego. W wielkim widowisku plenerowym, urządzonym przez słuchaczy i prelegentów, Majchrzak grał rolę króla karnawału. Chodził po obiedzie po pokoju w długiej nocnej koszuli i uczył się roli na pamięć*).

*) Libretto napisał Stanisław Szczepański, widowisko i sceny baletowe reżyserowali: Kazimierz Tomorowicz i Juliusz Studnicki. Rolę Filidy tańczyła córka Władysława Lama.

uroczyście pod arkady karetą zaprzężoną w woły. A gdy wreszcie trzeba było powiedzieć znane słowa, Majchrzak z przejęciem powiedział: „weź pouhar do ręki". Taki był i tyle miał w sobie dowcipu.

Na ostatnim kursie przed wybuchem wojny bawiliśmy się do upadłego; inscenizacjom nie było końca. Naprzód Kazio Tomorowicz w kolorowej czapeczce na głowie grał na fortepianie, ja odstawiałem rolę Napoleona, Telakowska panią Walewską, Gerżabek — Fouche. Zabawę aranżował Studnicki. W końcu Majchrzak przebrany za maharadżę, z uszminkowanymi

ustami chodził niesłychanie dumny z pomysłu, budząc ogólną wesołość.

Chodziliśmy wszyscy do „cukierni" Rabina na wodę sodową, lody i czekoladowe kostki Domańskiego.

żegnanie. Siedzieliśmy przy stole; przed nami zielenił się szary pejzaż i skakały po balkonie sikorki. Obiad schodził na spokojnej rozmowie, która się jednak rwała. Czuliśmy, jak stopniowo wszyscy coraz bardziej



STANISŁAW MAJCHRZAK *„SULAMITKA" (brąz)*

Maj oszczędzał i skarżył się, że wydał już w ciągu miesiąca przeszło trzy złote. Mimo to zdecydował się zaprosić Studnickiego i mnie na kostkę Domańskiego i wodę — bez soku. — Kiedy poprosiłem o drugą kostkę, powiedział: „a musisz?" — Taki kochany był Maj.

Były to gorące dni sierpnia 1939 roku. Podnieceni wypadkami koledzy przychodzili się żegnać. Majchrzak, wezwany do Krakowa, wpadł do mnie na obiad, na pomilkniemy, jak wreszcie umilkliśmy. Majchrzak postawił napełniony kieliszek i przestał jeść. „Maju, dlaczego nie pijesz?" Chciałem sztucznie podtrzymać rozmowę i rozproszyć dziwny i nieprzyjemny nastrój. Majchrzak pobladł jeszcze bardziej i jeszcze bardziej był zdenerwowany. Czułem, jak dławi go własny oddech.

„No, to dostaną Niemcy — no, mówię ci — no, zobaczysz". A po chwili bardzo smutno: „Trzeba do Kra-

kowa, do wojska, ale ja tam z Krakowa nie wyjdę... żona... chłopak..."

Nie mogłem słowa wydobyć, serce cisnęło mi się do gardła, tyle sugestii było w jego tragicznym prze-

W sztuce Majchrzaka dominuje tendencja jak największego szacunku dla przedmiotu, jeżeli idzie o formę — i najbardziej ludzkie spojrzenie na życie, jeżeli idzie o treść.



STANISŁAW MAJCHRZAK „GŁOWA KOBIECA" (gips)

czuciu. Nie dokończyliśmy obiadu i nie miałem siły odprowadzić Maja na dworzec.

Milczenie było naszym pożegnaniem. Staliśmy z żoną długą chwilę na schodach, wpatrzeni ostatni raz w znikającą postać drogiego Maja. W pewnym momencie Majchrzak odwrócił się i powiedział: „A Sulamitkę schowaj, ona ci szczęście przyniesie".

Pchała go do tego miłość, chęć sublimowania zmysłowej rzeczywistości na plastyczną, o wyrazie pełnym, chęć realizowania formy rzeźbiarskiej na własny rachunek.

„Z prawdziwą rozkoszą mogę robić godzinami z żywego modela i im dłużej pracuję, tym więcej widzę... chciałbym tak czuć formę i tyle umieć, co De-



STANISŁAW MAJCHRZAK „GŁOWA" (gips)



STANISŁAW MAJCHRZAK „AKT" (gips)

spiau... Despiau jest najbliższy ideału boskiej rzeźby Grecji. Oni tak czują formę..., że gdyby oślepli, to też by gorzej nie rzeźbili. Niestety tylko w Paryżu, w mieście wielkiej i wyrafinowanej kultury, może taki rzeźbiarz egzystować. U nas już dawno zdechłby z głodu, bo któż od niego kupi akt, czy głowę? Państwo powinno otoczyć opieką artystę, stworzyć mu warunki rozwoju, a wtedy można będzie żądać i wysiłki na pewno będą inne. Dawać zamówienia nie ludziom, którzy nie mają nic do powiedzenia i nie mają ambicji zrobienia dobrej rzeźby, poza zrobieniem pieniędzy, a nie będzie pomników szpecących Warszawę".

Był właśnie Majchrzak w okresie twórczym, w którym artysta sumuje swoje doświadczenia, segreguje wiadomości. Każdy bowiem z nas wychodzi od kogoś, by dojść do siebie. Majchrzak rozpoczął pracę nad „dochodzeniem". Szczerość jego stosunku do rzeczywistości, przemawiająca do nas poprzez formę jego rzeźb jest zadziwiająca. Straciliśmy w nim najszczerszego artystę i najlepszego kolegę.

Kiedy czytam jego listy lub oglądam projekty prac nieznanych, nabieram wyjątkowego szacunku dla jego fanatyzmu pracy i umiłowania zawodowego. Wydaje się, jakgdyby najwierniej realizował testament Rodina. Postawę wobec rzeczywistości miał dojrzałą, a wiarę i pogodę ducha w ciężkich nawet chwilach pełną optymizmu.

Artystyczne credo Majchrzaka jest dziś żywe i aktualne. Testament nie tylko jego ale i tych kolegów, którzy ofiarę życia złożyli wśród okropności współczesnej wojny, jest nam najdroższym wskazaniem. Warto by pomyśleć o pomniku dla uczczenia pamięci pomordowanych artystów. Lista nieżyjących bolesna i nieodżałowana. Krew narodu najlepsza, serca najgorętsze, ofiara w dorobku ogólnoludzkim najcięższa. Pamięć tej ofiary i sam jej fakt doniosły, wołają o szacunek dla artystów i stają się więzią łączącą artystę z całym społeczeństwem. Każde nasze wspomnienie o nieżyjącym artyście, to szacunek dla bezkompromisowej postawy w sztuce i życiu.

Walka o formę, walka o wyraz społeczny. Popularna forma pamięci wymaga wydania monografii artystycznej o Stanisławie Majchrzaku. Majchrzak był artystą, który kochał życie i człowieka. Jego „Bezrobotny", „Sulamitka", głowy i portrety dzieci są wymową tego najżywszą.

Eustachy Wasilkowski



Fotografia z Wiśniowca -- od lewej ku prawej:
Adam Gerżabek, Adaś Wasilkowski, Stanisław Majchrzak

Stanisław Majchrzak (art. rzeźbiarz) urodził się w Koźmierzy Wielkiej. Studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie rozpoczął w 1919 roku w pracowni prof. Laszczki. Zdobywając w czasie studiów wiele nagród i odznaczeń, ukończył akademię w roku 1925.

Osiadłszy w Krakowie, brał udział w życiu Związku Polskich Artystów Plastyków, jako czynny członek Zarządu. Wykazywał społeczny stosunek do spraw — był dobrym i uczynnym kolegą.

Życie miał dość trudne, zdany na obstalunki, wychowując syna, borykał się w ciężkich materialnych warunkach.

Zawsze należał do ludzi, którzy dążą do zdobycia wiedzy i przełamując trudności, zdobywał fundusze, by uczyć się dalej przez oglądanie dzieł sztuki, jeździł kilkakrotnie za granicę, gdzie studiował zwłaszcza antyczną rzeźbę.

W roku 1937 po raz ostatni odbył podróż do Paryża, Włoch i Grecji.

W czasie okupacji przebywał w Krakowie, gdzie wiosną 1943 roku został aresztowany i po kilku miesiącach nazwisko jego znalazło się na pierwszej liście na rozstrzelanie, jaka ukazała się w Krakowie.

Pomimo usilnych starań przyjaciół i kolegów nie udało się go uratować. Padł ofiarą planu zniszczenia inteligencji polskiej przez Gestapo.



ADRIAN VAN OSTADE — *Akwaforta z r 1652*

EUG. FROMENTIN

POCZĄTKI ORAZ CECHY CHARAKTERYSTYCZNE SZKOŁY HOLENDERSKIEJ

(FRAGMENT Z KSIĄŻKI: „MISTRZOWIE CZASÓW MINIONYCH")

Tłum. Jan Cybis

Szkoła holenderska zaczyna się z pierwszymi latami siedemnastego wieku. Naginając odrobinę daty, możnaby ustalić dzień jej urodzin.

Jest ona ostatnią z wielkich szkół, może najbardziej samorodną, z pewnością najbardziej lokalną. O tej samej godzinie, w tych samych okolicznościach widzimy, jak powstają dwa fakty równoległe, bardzo z sobą zgodne: nowe państwo i nowa sztuka. Początek sztuki holenderskiej, jej charakter, jej cele, jej środki, jej zjawienie się w samą porę, jej szybki wzrost, jej fizjonomia bez precedensu, a zwłaszcza sposób nagły, w jaki w dzień po zawieszeniu broni narodziła się z narodem samym, jako żywe i naturalne zakwitanie narodu uszczęśliwionego z życia i któremu pilno jest poznać się, wszystko to zostało już opowiedziane niejednokrotnie, ze znajomością przedmiotu i bardzo dobrze. Toteż jedynie dla przypomnienia dotknę strony historycznej tematu, aby dojść jaknajprędzej do rzeczy, o którą mi chodzi.

Holandia nie posiadała przedtem nigdy dużo malarzy narodowych i może z powodu tego niedostatku miała ich później liczyć tak wielką ilość oraz tak bardzo własnych. Jak długo była złączona z Flandrią, Flandria brała na siebie obowiązek myślenia, koncypowania i malowania za nią. Nie miała ani swojego Van Eycka, ani swojego Memlinga, ani nawet swojego Rogera van der Weiden. Przez chwilę padł na nią refleks szkoły z Brygi: może poszczycić się, że oglądała, w początkach szesnastego stulecia, geniusza rodzimego w osobie malarza-grafika Łukasza z Leydy; ale Łukasz z Leydy nie stworzył szkoły: ten przebłysk życia holenderskiego zgasł razem z nim. Tak samo jak Stuerbout (Bout z Haarlem) ginie prawie całkowicie w stylu i w manierze wczesnej szkoły flamandzkiej, tak samo Mostaert, Schorel, Heemskerk, pomimo całej ich wartości, nie są talentami indywidualnymi, które wyodrębniają i charakteryzują kraj.

Zresztą wpływ włoski dotknął był właśnie w jednakiej mierze wszystkich, co trzymali pędzel w ręku, od Antwerpii aż do Haarlemu; i ta przyczyna dołączyła się do innych, aby zatrzeć granice, przemieszać szkoły i wynarodowić malarzy. Po Janie Schorelu nie było już nawet uczniów żyjących. Ostatni i najsławniejszy, największy malarz portretu, którym Holandia może poszczycić się razem z Rembrandtem, i obok Rembranddta, ów kosmopolita o naturze tak giętkiej, o organizacji tak męskiej, o tak pięknym wychowaniu, o stylu tak zmiennym lecz o talencie tak mocnym, który zresztą nie zachował nic ze swego pochodzenia, nawet nazwiska, *Antoni Moro, Hispaniarum regis pictor*, jak się tytułował, nie żył już od roku 1588. Ci, co żyli, nie wiele bardziej byli holenderscy, ani lepiej zgrupowani, ani też zdolniejsi do odnowienia szkoły. Byli to sztycharz Goltzius, Cornelius z Haarlem w rodzaju Michała Anioła, Blomaert w rodzaju Corregia i Mierevelt, dobry malarz — fizjonomista, doświadczony, poprawny, dokładny, cokolwiek zimny, typowy dla swojej epoki, mało typowy dla swego kraju, ale przynajmniej jedyny, który nie był Włochem, i, zauważcie, portrecista.

Było przeznaczone Holandii kochać *to, co jest podobne*, nawiązać do tego na nowo, wcześniej czy później, upamiętnić się i ocaleć przez portret.

Tymczasem pod koniec szesnastego stulecia, kiedy portreciści stworzyli już podłoże, zaczynają się rodzić i formować inni malarze. Od 1560 do 1597 roku, widzimy dość dużą liczbę tych nowonarodzonych, jest to już jakgdyby nawpół przebudzenie. Dzięki dużym różnicom stylowym, a skutkiem tego dużym możliwościom rozwojowym w rozmaitych kierunkach, zarysowują się poczynania według poszczególnych skłonności, a drogi obrane mnożą się. Malarze próbują swoich sił we wszystkich rodzajach, we wszystkich gamach: dzielą się na zwolenników maniery *jasnej* i maniery *bronzowej*: jasnej, bronionej przez rysowników, bronzowej, zapoczątkowanej przez kolorystów, a zalecanej przez włocha Caravaggio. Zagłębiają się w malowniczość, pracują nad ustaleniem światłocienia. Paleta wyzwala się, ręka również. Rembrandt ma już bezpośrednich swoich prekursorów. Właściwe malarstwo rodzajowe wyłania się wśród obowiązującego historycznego; jest się już bardzo blisko ostatecznego wyrazu pejzażu nowoczesnego. Wreszcie zostaje stworzony rodzaj prawie historyczny, a głęboko narodowy: obraz obywatelski, i na tej zdobyczy, najwyraźniejszej ze wszystkich, kończy się wiek szesnasty, a zaczyna wiek siedemnasty. W tym zakresie wielkich płócien o dużej ilości portretów, w kategorii *doelen* albo *regentenstukken* według ścisłej nazwy tych dzieł typowo holenderskich, znajdą się później rozwiązania jeszcze inne, lecz nigdy już lepsze.

Oto, jak widzimy, zarodki szkoły; szkoły samej jeszcze nie ma. Nie żeby brakowało talentów, jest ich nadmiar. Wśród tych malarzy, w trakcie studiów i decyzji, jest szereg doświadczonych artystów, będzie nawet jeden lub dwóch wielkich malarzy. Moreelse, wywodzący się od Mierevelta, Jan Ravesteyn, Lastman, Pinas, Frans Hals, mistrz bezsporny, Poelemburg, Van Schotten, Van de Venne, Teodor de Keyser, Honthorst, stary Cuyp, wreszcie Jezajasz Van de Velde i Van Goyen, mieli nazwiska swoje zapisane na listach urodzin w jednym roku 1597. Przytaczam nazwiska bez innych wyjaśnień. Poznacie z łatwością w tym spisie te, które historia powinna pamiętać, zwłaszcza rozróżnicie dążenia, jakie poszczególnie reprezentują, mistrzów przyszłych, jakich zapowiadają, i zrozumiecie, czego brakowało jeszcze Holandii i co

koniecznie musiała posiąść, pod groźbą zmarnowania tych pięknych nadziei.

Chwila była krytyczna. Tutaj, żadnej sytuacji politycznej dostatecznie pewnej, a tym samym także wszystko inne w rękach przypadku. We Flandrii przeciwnie, to samo przebudzenie przy pewności życia, do jakiej Holandii jeszcze daleko było. Flandria obfitowała w malarzy już sformowanych lub bardzo bliskich sformowania. W tym czasie właśnie miała założyć nową szkołę, drugą w ciągu nieco więcej niż jednego stulecia, równie świetną jak pierwsza, a jako sąsiedztwo bezporównania niebezpieczniejszą, niesłychanie nową i władczą. Miała rząd znośny, przychylniej nastawiony, zwyczaje stare, organizację ostateczną i bardziej zwartą, tradycje, towarzystwo.

Do impulsów danych zgóry, dołączyły się potrzeby luksusu, a tym samym potrzeby sztuki bardziej pobudzające niż kiedykolwiek. Jednym słowem, bodźce najpotężniejsze, najsłuszniejsze przyczyny prowadziły Flandrię ku temu, aby stała się po raz drugi wielkim ogniskiem sztuki. Brakowało jej już tylko dwóch rzeczy: kilku lat spokoju, które miała mieć, mistrza do zorganizowania szkoły, który już był znaleziony.

W tym samym roku 1609, który miał zadecydować o losach Holandii, Rubens wystąpił na scenę.

Wszystko zależało od przypadku politycznego lub wojskowego. Pobita i opanowana, Holandia byłaby musiała ulec pod każdym względem. Poco dwie różne sztuki w jednym narodzie i pod jednym rządem? Poco szkoła w Amsterdamie i jakaby byłaby jej rola w kraju wydanym odtąd wpływom italo-flamandzkim? Co byłoby się stało z tymi talentami spontanicznymi, tak wolnymi, tak prowincjonalnymi, tak mało stworzonymi do uprawiania sztuki państwowej? Jeżeli przypuścić, że Rembrandt byłby się uparł przy rodzaju dosyć trudnym do uprawiania poza jego własnym środowiskiem, czy wyobrażacie go sobie, należącego do szkoły antwerpskiej, która byłaby panowała od Brabantu aż do Fryzji, uczniem Rubensa, malującego dla katedr, dekorującego pałace i na pensji u arcyksiążąt?

Aby naród holenderski się narodził, aby sztuka holenderska zobaczyła światło dzienne razem z nim, trzeba było, i dlatego historia obu jest tak przekonywująca, trzeba było, aby nastąpiła rewolucja, aby była głęboką, aby była zwycięską. Trzeba było prócz tego, i na tym właśnie opierały się znaczne tytuły Holandii do łask fortuny, aby rewolucja ta miała po swojej stronie prawo, słuszność i konieczność, aby naród zasłużył na wszystko, co chciał otrzymać, aby był zdecydowany, przekonany, pracowity, cierpliwy, bohaterski i rozsądny, bez niesforności zbytecznej, aby pod każdym względem okazał się godnym swojej niezależności.

Ma się wrażenie jak gdyby Opatrzność była oczy zwróciła na ten ludek, że zbadała jego krzywdy, zważyła jego prawa, upewniła się co do jego sił, osądziła, że wszystko odpowiadało jej zamiarom i kiedy nadszedł dzień, uczyniła dla niego cud niebywały. Wojna, zamiast zubożyć, zbogaca go; walka, zamiast osłabić, wzmacnia go, rozpala i hartuje. Jak sobie poczynał w tylu przeciwnościach fizycznych, wobec morza, ziemi zalanej, klimatu, tak poczyna sobie w obliczu najeźdźcy. Szczęście mu sprzyja. Co miało go zniszczyć, służy mu. Niepokoi się już tylko o jedną rzecz, o pewność swego bytu; w odstępie trzydziestu lat podpisuje dwa traktaty, które dają mu wolność, następnie go jednoczą. Nic pozostaje mu, dla potwierdzenia swojej samodzielności i nadania jej blasku cywilizacyj kwitnących, nic więcej do zrobienia, jak stworzyć natychmiast sztukę, któraby go uświetniła, która przyniosłaby mu zaszczyt i któraby go wiernie wyobrażała, i takim okazuje się wynik dwunastoletniego zawieszenia broni. Wynik ten jest tak natychmiastowy, tak bezsprzecznie wypływający z wypadków politycznych, z którymi się wiąże, że prawo do szkoły malarstwa narodowego i wolnego oraz pewność, że mieć się ją będzie następnego dnia po zawarciu pokoju, zdają się jakgdyby punktami umów traktatu z roku 1609.

Odrazu daje się zauważyć uspokojenie. Powiew temperatury pomyślniejszej przeszedł przez dusze, ożywił na nowo grunt, znalazł zarodki gotowe do zakiełkowania i spowodował, że zakiełkowały. Jak w chwili pojawienia się wiosny na Północy, o wegetacji tak nagłej, o ekspansji tak bujnej, po zabójczych mrozach długiej zimy, jest to widowisko naprawdę niespodziewane zobaczyć, jak w tak krótkim czasie, w ciągu trzydziestu lat najwyżej, na tak malutkiej przestrzeni, na tej ziemi niewdzięcznej, opuszczonej, w tej posępności miejsc, w tej surowości rzeczy, wyłania się podobny posiew malarzy i to wielkich malarzy.

Rodzą się wszędzie i naraz: w Amsterdamie, w Dordrecht, w Leydzie, w Delft, w Utrecht, w Rotterdamie, w Enckuysen, w Haarlem, nawet czasem poza granicami, jakby z nasienia, które upadło za miedzę. Dwóch zaledwie wyprzedziło czas: Van Goyen, urodzony w roku 1596 i Wynants w 1600. Cuyp jest z roku 1605. Rok 1608, jeden z najpłodniejszych, widzi narodziny Terburga, Brouwera i Rembrandta w odstępach kilku miesięcy; Adrian Van Ostade, obaj Bothowie i Ferdynand Bol są z roku 1610; Van der Helst, Gerard Dou z roku 1613; Metzu z 1615; Aart Van der Neer z roku 1613 do 1619; Wouwerman z roku 1620, Weenix, Everdingen i Pynaker z roku 1621; Berghem z roku 1624; Paweł Potter wsławia rok 1625; Jan Steen 1626; rok 1630 staje się na zawsze pamiętnym, gdyż wydał największego pejzażystę [illegible] razem z Claude Lorrainem: Jakuba Ruysdaela.

Czy soki się wyczerpały? Jeszcze nie. Urodziny Piotra de Hooch są niepewne, ale można je umieścić między 1630 i 1635 rokiem. Hobbema jest rówieśnikiem Ruysdaela, Van der Heyden jest z roku 1637; wreszcie Adrian Van de Velde, ostatni wśród wielkich, rodzi się w roku 1639. W tym samym roku, w którym zjawia się ta późna latorośl, Rembrandt ma trzydzieści lat, i biorąc jako datę środkową rok, w którym ukazała się *„Lekcja Anatomii"*, rok 1632, stwierdzimy, że w dwadzieścia i trzy lata po oficjalnym uznaniu Zjednoczonych Prowincyj, szkoła holenderska, za wyjątkiem kilku spóźnionych, osiągnęła pierwszy swój rozkwit.

Biorąc historię w tym momencie, wiemy [illegible]rzeniach, charakterze i przeznaczeniu przyszłym tej szkoły; lecz nim Van Goyen i Wynants utorowali drogę, nim Terburg, Metzu, Cuyp, Ostade, a zwłaszcza Rembrandt pokazali, co myśleli zrobić, można z pewną słusznością było się pytać, co ci malarze będą malowali w podobnej chwili i podobnym kraju.

Rewolucja, która uczyniła naród holenderski wolnym, bogatym i tak przedsiębiorczym, wyzuła go z tego, co wszędzie indziej stanowiło element żywotny wielkich szkół. Zmieniła wiarę, ukróciła potrzeby, ograniczyła zwyczaje, ogołociła mury, zniosła wyobrażenie zarówno mitologii antycznej, jak i Ewangelij, ucięła wielkie przedsięwzięcia ducha i ręki w dziedzinie obrazów dekoracyjnych, obrazów dużych. Nigdy żaden kraj nie postawił swoich artystów wobec alternatywy tak osobliwej, nie zmusił ich tak wyraźnie albo być ludźmi oryginalnymi, albo też nie być wogóle.

Problem był następujący: mając naród mieszczan praktyczny, bez śladu marzycielstwa, bardzo zajęty, bynajmniej nie nastrojony mistycznie, anti-łaciński, z tradycją urwaną, o kulcie bezobrazowym, przyzwyczajony do oszczędności, — znaleźć sztukę, któraby mu się podobała, której stosowność by zrozumiał i któraby go wyobrażała. Pewien pisarz naszych czasów, głęboko obznajmiony w tej materii, świetnie na to odpowiedział, że podobny naród mógł postanowić tylko jedną rzecz, bardzo prostą i bardzo śmiałą, jedyną zresztą, która od pięćdziesięciu lat stale mu się udawała: żądać, aby malowano jego *portret*.

To słowo mówi wszystko. Malarstwo holenderskie, zorientowano się w tym bardzo szybko, nie było i nie mogło być niczym innym, jak tylko portretem Holandii, jej wizerunkiem zewnętrznym, wiernym i dokładnym, kompletnym, podobnym, bez żadnego upiększenia. Portretem ludzi i miejscowości, obyczajów mieszczańskich, placów, ulic, wsi, morza i nieba, takim miał być,



JACOB VAN RUYSDAEL (1628—1682) *Zbiory na Wawelu (Foto S. Kołowca)* *„PEJZAŻ HOLENDERSKI"*

sprowadzony do swych zasad elementarnych, program, jaki spełniała szkoła holenderska, i takim był on od pierwszego dnia aż do jej upadku.

Na pozór nic zwyczajniejszego nad odkrycie tej sztuki przyziemnej; niemniej odkąd uprawiano malarstwo, nie wyobrażono sobie niczego, co miałoby równie wielki zasięg i byłoby bardziej [illegible].

Za jednym zamachem, wszystko jest odmienione w sposobie pojmowania, patrzenia i wyrażania: punkt widzenia, ideał poetycki, wybór przedmiotu studiów, styl i metoda. Malarstwo włoskie, w swoich najpiękniejszych momentach, malarstwo flamandzkie, w swoich najszlachetniejszych wysiłkach, nie są wprawdzie językiem niezrozumiałym, gdyż podobały się jeszcze, ale są językiem martwym, ponieważ nikt nie będzie się już nim posługiwał.

Był zwyczaj myślenia wzniosłego i wielkiego, istniała sztuka, która polegała na wyborze rzeczy, na ich upiększeniu, na ich poprawianiu, która żyła w absolucie raczej niż w świecie względności, widziała naturę taką, jaka jest, lecz lubiła pokazywać ją taką, jaką nie jest.

Wszystko odnosiło się mniej lub więcej do osoby ludzkiej, od niej było zależne, jej się podporządkowywało, i na niej wzorowało, gdyż istotnie, pewne prawa proporcyj i pewne przymioty, jak wdzięk, siła, szlachetność, piękno z uczonością studiowane na człowieku i ujęte w obowiązujące przepisy, odnosiły się również do tego, co nie było człowiekiem. Wynikło z tego coś w rodzaju wszechczłowieczeństwa lub uczłowieczonego wszechświata, dla którego ciało ludzkie, w swoich proporcjach idealnych, było pierwowzorem. Historię, fantazje, wierzenia, dogmaty, mity, symbole, emblematy, kształt ludzki prawie sam jeden wyrażał wszystko, co przezeń może być wyrażone. Natura istniała niejasno naokoło tej istoty zachłannej. Zaledwie uważano ją za oprawę, która powinna była kurczyć się i znikać sama z siebie, skoro tylko człowiek zajął w niej miejsce. Wszystko było eliminacją i syntezą. Ponieważ każdy przedmiot musiał zapożyczać swoją formę plastyczną od tego samego ideału, nic się nie wyłamywało. Otóż, na mocy tych praw stylu historycznego, zostało ustalone, że plany mają się zmniejszać, horyzonty skracać, drzewa uogólniać, że niebo powinno być mniej zmienne, atmosfera bardziej jasna i równa, a człowiek bardziej do siebie podobny, częściej nagi niż ubrany, zazwyczaj doskonale zbudowany, o pięknej twarzy, aby był bardziej suwerennym w roli, jaką kazało mu się odgrywać.

W chwili obecnej zadanie jest prostsze. Chodzi o to, aby dać każdej rzeczy jej właściwe znaczenie, aby postawić człowieka na swoim miejscu, a, w razie potrzeby, obejść się bez niego.

Nadszedł moment, kiedy trzeba zacząć myśleć mniej, mierzyć nie tak wysoko, przyglądać się dokładniej, obserwować le-



PIETER DE HOOCH (1629—1677) *„MATKA PRZY KOŁYSCE"*

Berlin Kaiser Friedrich Museum

piej, a malować tak samo dobrze, lecz inaczej. Jest to malarstwo dla ogółu, dla mieszczanina, dla człowieka pracy, dla dorobkiewicza, dla pierwszego lepszego, robione całkowicie dla niego, robione według niego. Należy stać się skromnym wobec rzeczy skromnych, małym, wobec rzeczy małych, delikatnym wobec rzeczy delikatnych, przyjąć je wszystkie bez przeoczenia lub pogardy, wejść z nimi w przyjazną zażyłość, wniknąć serdecznie w ich byt: jest to sprawa sympatii, ciekawości uważnej i cierpliwości. Odtąd geniusz będzie na tym polegał, żeby niczego nie uprzedzać, żeby nie wiedzieć, iż się wie, żeby dać się zaskoczyć przez swój model i odeń jedynie dowiadywać się, jak chce być przedstawionym. Nigdy nie należy upiększać, nigdy uszlachetniać, nigdy udoskonalać, byłoby to kłamstwo jedynie i niepotrzebny trud. Czyż niema w każdym artyście, godnym tej nazwy czegoś, co samo obarcza się tą troską, naturalnie i bez wysiłku.

Nawet jeżeli nie wyjść poza obręb Siedmiu Prowincyj, pole dla obserwacyj nie będzie miało granic. Kto powiada zakątek ziemi północnej, z wodami, lasami, horyzontami morskimi, powiada zarazem wszechświat w skrócie. W swym połączeniu ze smakiem i skłonnościami tych, co obserwują, najmniejszy kawałek ziemi skrupulatnie studiowany, staje się kopalnią niewyczerpaną, tak pełnym ruchu, jak samo życie, tak bogatym we wrażenia, jak bogatym jest serce człowieka w sposoby odczuwania. Szkoła holenderska może się rozwijać i pracować przez całe sto lat, Holandia będzie tak długo dostarczała wrażeń niezmęczonej ciekawości swoich malarzy, jak długo miłość ich dla niej nie wygaśnie.

Nie schodząc z pastwisk i poldrów, jest tam z czego zaspokoić wszystkie skłonności. Znajdują się tam rzeczy stworzone dla ludzi delikatnych, jak również dla gruboclosanych, dla melancholików, dla pełnych temperamentu, dla takich, co lubią się śmiać, dla takich, co lubią marzyć. Są tam dni pochmurne i słoneczne pogody, morza gładkie i błyszczące, burzliwe i czarne; są tam pastwiska z folwarkami, wybrzeże ze swymi statkami, i prawie zawsze widzialny ruch w powietrzu ponad przestrzeniami, zawsze silne bryzy od Zuidersee, które spiętrzają chmury, uginają drzewa, pędzą przed sobą cienie i światła, obracają skrzydła wiatraków. Dodajcie miasta i okolice miast, życie domowe i pozadomowe, kiermasze, obyczaje łajdackie, obyczaje dobre



PAULUS POTTER (1625—1654) *„KROWY", sygn. P. Potter fec. 1647*

Muz. Nar. Warszawa (Foto S. Kolowca)



EGBERT LIELENSZ VAN DER POEL (1621—1664) „WNĘTRZE SZOPY"
Muz. Nar. Warszawa (Foto S. Kolowca)



SZYMONSZ POTTER (1597—1652, ojciec Pawła) „MARTWA NATURA"
Muz. Nar. Warszawa



REMBRANDT (1606—1669) *„MIŁOSIERNY SAMARYTANIN*

Paryż — Luwr

i wytworne, nędzę życia biedoty, grozę zimy. próżniactwo po szynkach z ich tytoniem, z ich kuflami piwa i z ich dziewkami dokazującymi, rzemiosła i miejsca podejrzane wszystkich stopni, — a z drugiej strony — bezpieczeństwo w życiu małżeńskim, dobrodziejstwa pracy obfitość pól urodzajnych, słodycz odpoczynku pod otwartym niebem po skończonym trudzie, kawałkady, siesty, polowania. Dodajcie wreszcie życie publiczne, bankiety obywatelskie, i będziecie mieli elementy sztuki nawskroś nowej, o tematach starych jak świat.

Stąd, niezwykle harmonijna jednolitość w duchu tej szkoły, oraz najbardziej zadziwiająca różnorodność, jaka kiedykolwiek wytworzyła się w jednym i tym samym rodzaju duchowym.

Szkoła, w całości swojej uchodzi za *rodzajową*. Zróbcie jej przegląd szczegółowy, znajdziecie w niej malarzy *konwersacji*, krajobrazów, zwierząt, morza, obrazów oficjalnych, martwych natur, a w każdej z tych kategoryj, tyleż podkategoryj, co temperamentów, od zwolenników malowniczości do malarzy pojęciowych, od wiernych kopistów natury, do aranżerów, od podróżników, do ludzi, nie ruszających się z miejsca. od humorystów, których bawi i pociąga komedia ludzka aż do tych, co od niej stronią, od Brouwera i Ostade'a aż do Ruysdaela, od niewzruszonego Pawła Pottera do niespokojnego szydercy Jana Steena, od wesołego i bystrego Van de Velde aż do posępnego i wielkiego marzyciela, który, aczkolwiek nie był na uboczu, nie utrzymywał stosunków z żadnym z nich, nie powtarzał nikogo, a obejmował wszystkich, który napozór malował swoją epokę, swój kraj, swoich przyjaciół, siebie samego, a który malował w gruncie rzeczy tylko jeden z nieznanych zakątków duszy ludzkiej: mam oczywiście Rembrandta na myśli.

Jaki punkt widzenia, taki styl, a jaki styl, taka metoda. Jeżeli wykluczyć Rembrandta, który tworzy wyjątek u siebie, tak samo, jak gdzie indziej, w swojej epoce, jak we wszystkich epokach, zobaczycie jeden tylko styl i jedną metodę w pracowniach Holandii. Celem jest naśladować to, co istnieje, wzbudzić miłość do tego, co się naśladuje, znaleźć dla wrażeń prostych, żywych i prawdziwych jasny wyraz. Styl zatem będzie posiadał prostotę i jasność założenia. Nakazem jego jest szczerość, obowiązkiem prawdomówność. Jego warunkiem pierwszym jest być przystępnym, naturalnym i wyraźnym; wynika on z zespołu przymiotów.



JAN VAN DER MEER Z DELFT (1632—1675) *„ZALOTY"*
Brunświk — Muzeum Książęce

moralnych: naiwności, woli cierpliwej i prawości. Możnaby powiedzieć — cnoty domowe, przeniesione z życia prywatnego w praktykę sztuki, służące jednakowo do dobrego prowadzenia się i do dobrego malowania. Jeżeliby usunąć ze sztuki holenderskiej to, co możnaby nazwać uczciwością, jej pierwiastek życiowy stałby się niezrozumiały i nie byłoby już możliwe określenie ani jej treści moralnej, ani jej stylu. Lecz tak samo jak w życiu najbardziej praktycznym są pobudki, które podnoszą rodzaj czynności, tak samo w tej sztuce, uchodzącej za tak trzeźwą, w tych malarzach, uchodzących przeważnie za ciasnych kopistów, czuje się dobroć i wielkość duszy, czułą wrażliwość na prawdę, serdeczny stosunek do rzeczywistości, nadające ich dziełom wartość, jakiej rzeczy same nie zdają się posiadać. Stąd ich ideał, ich nieco zapoznany, dosyć lekceważony ideał, niewątpliwy przecież dla tych, co zdolni są go uchwycić, a bardzo pociągający dla tych, co potrafią rozsmakować się w nim. Chwilami odrobina wrażliwości gorętszej czyni z nich myślicieli, nawet poetów; przy sposobności powiem wam, na jakim miejscu w mojej historii sztuki stawiam natchnienie i styl Ruysdaela.

Podstawą tego stylu szczerego, a pierwszym skutkiem tej uczciwości, jest rysunek, doskonały rysunek. Każdy holenderski malarz, który nie rysuje bez zarzutu, jest do pogardzenia. Są wśród nich tacy, jak Paweł Potter, którego geniusz polega na odmierzaniu i śledzeniu linii. Gdzie indziej, i na swój sposób, Holbein robił to samo, co mu stwarza w ramach i poza ramą wszelkich szkół, sławę osobną i prawie jedyną w swoim rodzaju. Każdy przedmiot, dzięki ciekawości, jaką przedstawia, powinien być przestudiowany w kształcie swoim i narysowany zanim zostanie namalowany. Pod tym względem, niema rzeczy drugorzędnej. Teren uciekający wgłąb, chmura z jej ruchem, architektura z jej prawami perspektywy, twarz z jej fizjonomią z jej odrębnością rysów, z jej zmiennością wyrazu, ręka w swoim geście, ubranie w swym sfałdowaniu, zwierzę w swoim chodzie, w swojej budowie, w intymnym charakterze swojej rasy i swoich instynktów, — wszystko należy z tego samego tytułu do tej sztuki równouprawniającej i korzysta jakgdyby z tych samych przywilejów wobec rysunku.

Przez wieki całe myślano, myśli się dziś jeszcze w wielu szkołach, że wystarczy rozprowadzić powietrzny kolor, dać mu odcień to lazurowy, to szary, aby wyrazić wielkość przestrzeni, wysokość zenitu i zwyczajne odmiany atmosfery. Otóż zważcie, że w Holandii niebo jest często połową obrazu, nieraz całym obrazem, że tutaj uwaga nasza jest podzielona lub się przenosi. Trzeba, aby się niebo poruszało i porwało nas z sobą, aby szło w górę i podniosło nas, trzeba, aby słońce zachodziło, aby księżyc wschodził, musi naprawdę być dzień, wieczór i noc, gorąco lub zimno, abyśmy dygotali z chłodu, upajali się ciepłem, skupiali w nastroju. Jeżeli rysunek, pragnący rozwiązać podobne proble-

my, nie jest najszlachetniejszy z wszystkich, przynajmniej można się przekonać, że nie jest ani bez głębi, ani bez wartości.

I gdyby ktoś wątpił o wiedzy i geniuszu Ruysdaela lub Van der Neera, niech szuka na całym świecie malarza, który malował by niebo tak jak oni, powiedział tyle rzeczy i powiedział je tak dobrze. Wszędzie widzimy ten sam rysunek, ścisły, zwięzły, precyzyjny, naturalny i naiwny, który zdaje się być owocem codziennej obserwacji, który, jak już nadmieniłem, jest umiejętny, lecz nie wyuczony.

Jedno słowo może streścić odrębny czar tej wiedzy prostej, tego doświadczenia bez pozy, niezawodną wartość i prawdziwy

Jest to malarstwo, wymagające staranności, porządku, wskazujące na to, że ręka była oparta, że praca odbywała się na siedząco, żądające całkowitego skupienia i udzielające go tym, którzy na nie patrzą. Myśl musiała wejść w siebie, aby je począć, myśl musi wejść w siebie aby je zrozumieć. Widać tam jakby łatwy do śledzenia proces działania przedmiotów zewnętrznych na oko malarza, a z oka na jego mózg. Żadne inne malarstwo nie daje tak jasnego wyobrażenia tej potrójnej, milczącej funkcji: odczucia, przemyślenia, i wyrażenia. Żadne również nie jest tak skondensowane, ponieważ żadne nie zawiera tylu rzeczy na tak małej przestrzeni i nie jest zobowiązane powiedzieć tyle rzeczy



MELCHIOR HONDECOETER (1636—1695) *„KURY I JASTRZĄB"*
(ze zbiorów polskich)

styl tych zacnych ludzi: widać wśród nich mocniejszych lub słabszych; nie spotyka się ani jednego pedanta.

Co się tyczy ich palety, wartość jej równa jest wartości ich rysunku, nie jest warta ani więcej, ani mniej, i stąd ta skończona jednolitość ich metody. Wszyscy malarze holenderscy malują taksamo i nikt nie malował i nie maluje tak jak oni. Jeśli przyjrzeć się dobrze takiemu Teniersowi, takiemu Breughelowi, czy takiemu Pawłowi Brilowi, zobaczy się pomimo pewnego podobieństwa w charakterze, i zamierzeń prawie jednakowych, że ani Paweł Bril, ani Breughel, ani nawet Teniers, najbardziej holenderski z Flamandów, nie mają wychowania holenderskiego.

Każdy obraz holenderski można poznać zewnętrznie po kilku bardzo szczególnych znamionach. Jest on formatu małego, koloru mocnego i powściągliwego, efektu skoncentrowanego, poniekąd koncentrycznego.

w tak małych ramach. Dlatego też wszystko w nim przybiera kształt precyzyjniejszy, zwięźlejszy, gęstość większą. Kolor jest mocniejszy, rysunek intymniejszy, efekt bardziejześrodkowany, motyw bardziej zamknięty. Nigdy obraz nie rozwiera się, nie naraża czy to na zlanie się z ramą, czy też wykroczenie poza nią. Trzeba mieć nieświadomość lub zupełną prostotę Pawła Pottera, aby tak mało troszczyć się o tę organizację obrazu przez efekt, która jakgdyby jest jedną z zasad podstawowych sztuki jego kraju.

Każdy obraz holenderski jest wklęsły; chcę przez to powiedzieć, że komponuje się z łuków, kreślonych naokoło punktu głównego zainteresowania, z cieniów kolistych naokoło światła dominującego. Całość rysuje, barwi, oświetla się koliście, z podstawą mocną, z pułapem uciekającym i z kątami zaokrąglonymi, dążącymi ku centrum: z czego wynika, że jest głęboki i że jest

daleko od oka do przedmiotów w nim wyobrażonych. Żadne malarstwo nie prowadzi z większą pewnością od pierwszego planu do ostatniego, od ramy do horyzontów. Czujemy się wewnątrz tego malarstwa, krążymy w nim, patrzymy w głąb, mamy ochotę podnieść głowę, aby zmierzyć wysokość nieba. Wszystko przyczynia się do tego złudzenia: ścisłość perspektywy powietrznej, dokładny związek koloru i woloru z planem, jaki zajmuje przedmiot. Każdy obraz, nie będący z tej szkoły, stosującej pułap, osłonę powietrzną i wrażenie odległości, wydaje się malowidłem płaskiem, leżącem na samej powierzchni płótna. Teniers, poza rzadkimi wyjątkami, wywodzi się w swoich obrazach plenerowych o jasnej gamie z Rubensa, przejął on jego ducha, jego ogień, jego cokolwiek powierzchowne dotknięcie pendzla, jego kunsztowny raczej niż intymny sposób pracy; z pewną przesadą możnaby powiedzieć, że dekoruje, lecz że nie maluje głęboko.

Nie powiedziałem wszystkiego, ale poprzestaję na tym. Chcąc iść do końca, należałoby zbadać jeden po drugim wszystkie elementy tej sztuki prostej, a przecież tak złożonej. Należałoby przestudiować paletę holenderską, zbadać jej bazę, jej środki, jej skalę, jej użycie, zrozumieć i powiedzieć, dlaczego jest ograniczona, prawie monochromiczna, a jednak tak bogata w swoich rezultatach, wszystkim wspólna, pomimo to różnorodna, dlaczego światła są rzadkie i skąpe, a cienie przeważają, jakie jest najprostsze prawo tego oświetlenia sprzecznego z prawami naturalnymi, zwłaszcza w plenerze i byłoby rzeczą ciekawą stwierdzić, ile to malarstwo tak niezmiernie sumienne zawiera sztuki, kombinacyj, ile nieodzownej arbitralności, ile prawie zawsze przemyślnych systemów.

Doszlibyśmy wreszcie do techniki ręki, do kunsztu w posługiwaniu się narzędziami, do staranności, tej ich niezwykłej staranności, do gładkich gruntów, używanych przez nich, do cienkości warstwy barwnej, jej promienistości, jej blasku jakby z metalu i drogich kamieni. Byłoby do zbadania, na jakie ci mistrze znakomici dzielili fazy swoją pracę, czy malowali na tłach jasnych czy ciemnych, czy na wzór szkół prymitywnych mieszali kolor jeden w drugi, czy też kładli jeden na drugi.

Wszystkie te kwestie, a zwłaszcza ostatnia, były przedmiotem wielu domysłów, i nie zostały nigdy należycie wyświetlone lub rozwiązane.

Lecz notatki te, robione pospiesznie, nie są ani studium gruntownym, ani rozprawą, ani zwłaszcza wykładem. Naogół, wyobrażenie, jakie sobie tworzymy o malarstwie holenderskim, a które starałem się tutaj streścić, wystarcza do odróżnienia go dostatecznego od malarstwa innych szkół, i taksamo wyobrażenie jakie tworzymy sobie o malarzu halenderskim przy sztalugach, jest słuszne i pod każdym względem charakterystyczne. Przedstawiamy sobie człowieka uważnego, [illegible] nachylonego, z paletą błyszczącą jak nowa, z olejami przezroczystymi, z pendzlami czyściutkimi, delikatnymi, o twarzy zamyślonej, o ręce ostrożnej, malującego w półświetle, wroga zwłasza jakiegokolwiek kurzu. I zawsze prawie, czy ich osądzamy wszystkich według Gerarda Dou czy Mierisa, obraz jest podobny.

Byli oni może mniej małostkowi, niż się sądzi, śmieli się z większą swobodą, niż się przypuszcza. Geniusz nie promieniował odrębnością w zawodowym porządku ich dobrych obyczajów. Van Goyen, Wynants, ustanowili od samego początku stulecia pewne prawa. Nauki przeszły z mistrzów na uczniów, i przez sto lat, bez żadnych odchyleń, czerpali oni z tego skarbu.

Tłum. Jan Cybis



I. B. CAMILLE COROT (1796—1875) *„DROGA DO SÈVRES"*

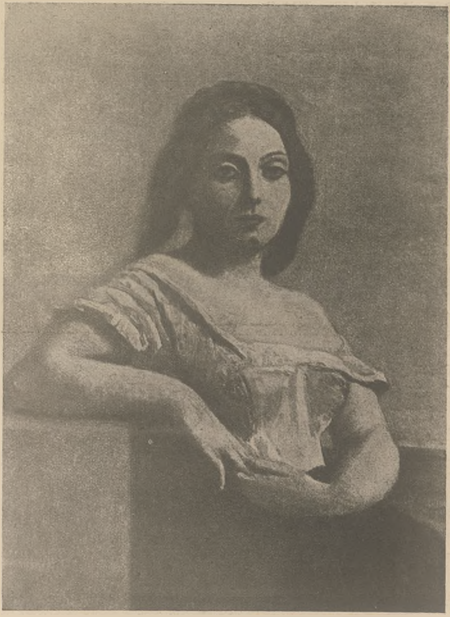
Paryż — Luwr

CAMILLE COROT

W ROKU 1946 PRZYPADA STOPIĘĆDZIESIĘCIOLETNIA ROCZNICA URODZIN I. B. C. COROTA

Corot jest jednym z przykładów, jak ci, co wypowiadają się najgłębiej, są nieraz samotni, jak dalekie im są prądy współczesne, które uchodzą za wyraz ich epoki. Corot był równie obcy akademikom jak i romantykom, równie daleki od Delacroix, jak od Ingres'a; ze szkołą barbizońską utrzymywał nader luźne stosunki. Bliższy był Poussin'a niż współczesnych.

Józef Pankiewicz



I B. C. COROT (1796—1875) „DZIEWCZYNA W STANIKU"



Tum pow. łęczycki. Kolegiata pod wezw. św. Aleksego. Tympanon romański (1140 -1161)
(Centr. Biuro Inw. Zabytków Sztuki)

WSPÓŁPRACA ARCHITEKTURY, RZEŹBY I MALARSTWA

ANKIETA „GŁOSU PLASTYKÓW"

Redakcja „Głosu Plastyków" rozesłała do szeregu wybitnych architektów, rzeźbiarzy i malarzy poniższą ankietę w sprawie tak obecnie aktualnej. Sądzimy, że zamieszczone odpowiedzi wywołają może dyskusję, przyczyniając się do dalszego naświetlania sprawy. Chętnie służyć będziemy w dyskusji tej szpaltami naszego pisma.

I. Czy uznaje Pan dzisiaj możliwość i potrzebę współpracy architekta, rzeźbiarza i malarza?

II. Jeśli tak, jak Pan sobie tę współpracę wyobraża?

1) Odnośnie do architektury i rzeźby:

a) Jaki rodzaj budynków nadaje się do dekoracji rzeźbiarskiej?

b) Czy sądzi Pan, że rzeźba dekorować winna elewacje czy wnętrze budynku, czy też jedno i drugie?

c) Jakie rodzaje rzeźby winny być użyte do dekoracji — płaskorzeźba, rzeźba pełna związana ze ścianą, rzeźba pełna wolno stojąca?

d) Do jakich budynków przeznaczałby Pan poszczególne rodzaje dekoracji rzeźbiarskiej?

2) Odnośnie do architektury i malarstwa:

a) Jaki rodzaj budynków nadaje się do dekoracji malarskiej?

b) Czy sądzi Pan, że malarstwo dekorować winno elewacje, czy wnętrze budynku, czy też jedno i drugie?

c) Jakie rodzaje malarstwa winny być użyte do dekoracji — malarstwo ścienne, sztalugowe, witraż?

d) Do jakich rodzajów budynków przeznaczałby Pan poszczególne rodzaje dekoracji malarskiej?

III. Co sądzi Pan o dekoracjach rzeźbiarskich i malarskich z okresu międzywojennego czy dawniejszego?

Czy można stworzyć paralelę współpracy współczesnej architektury z plastyką, z charakterem takiej współpracy

w okresie przednowoczesnym? Czy właściwe i wyczerpujące jest określenie — plastyka monumentalna lub dekoracyjna?

IV. Jaki jest stosunek Pana do roli rzeźby w przestrzeni wolnej?

1) Jaki jest stosunek Pana do pomników czy rzeźb dekorujących przestrzeń wolną z okresu międzywojennego albo dawniejszego?

2) Które z tych dzieł uważa Pan za najbardziej udane?

3) Co sądzi Pan o potrzebie budowy pomników czy rzeźb dekorujących wolną przestrzeń w najbliższej przyszłości?

4) Jaki rodzaj rzeźbiarskiej dekoracji wolnej przestrzeni odpowiada wymaganiom nowoczesnej urbanistyki?

5) Czy wystarczające są rozwiązania urbanistyczne pomników bez udziału rzeźbiarza?

V. W jakim momencie powinna zaistnieć współpraca architekta, rzeźbiarza i malarza? Co decyduje o jej charakterze i w czyich rękach winna leżeć decyzja?

VI. Jak pogodzić dzieło sztuki z pośpiechem, z jakim jest dziś przeważnie wykonywane?

ODPOWIEDZI NA ANKIETĘ

Dr JÓZEF DUTKIEWICZ

Do

Szanownej Redakcji Głosu Plastyków w Warszawie

W związku z przesłaniem ankiety z dn. 3 listopada wdzięczny jestem Redakcji za możność wypowiedzenia się na temat który uważam może za najbardziej żywotny i zasadniczy dla współczesnej sztuki. I chociaż wydaje mi się, że sam problem współdziałania plastyki (architektury, rzeźby i malarstwa) nie jest problemem nowym i narzucał się już z całą siłą przed wojną, — to właśnie poruszenie go dzisiaj kiedy otwierają się możliwości realizacyj plastycznych — przede wszystkim budowlanych na olbrzymią skalę, a jednocześnie uświadomiona organizacja plastyków może mieć wpływ w życiu społecznym na sposób tych realizacyj, — uważam za najbardziej uzasadnione. Problem ten ma bowiem dwa aspekty: 1) socjalny, stworzenia dla pracy artysty plastyka stałego — uzasadnionego potrzebą społeczną — rynku zbytu, zapewnienia mu odpowiedniego do potrzeb kultury narodu „zamówienia społecznego" i 2) wewnętrzno-artystyczny, polegający na umożliwieniu — przy zamówieniu społecznym — konsekwentnego rozwoju form plastycznych zdolnych formować plastyczną wyobraźnię zbiorową, a przez to konieczność stałego jej zaspakajania. Wydaje się że zmechanizowane formy życia współczesnego nie lubią sprzyjać wegetacji form plastycznych, zwłaszcza w ich przejawach bardziej sublimowanych i kontemplacyjnych Jest to tylko złudzeniem. Zbyt bowiem tkwimy w Ruskin'owskich pojęciach powierzchownej estetyzacji życia, rzekomej nadrzędności zagadnień sztuki, kiedy po prostu drogą zorganizowanej akcji należy wywalczyć udział artystów plastyków w kształtowaniu form kultury plastycznej, najbardziej dominujących tj. budownictwa, rzeźby i malarstwa. — Pomyślny rozwój, dalszych — bardziej skomplikowanych jej zagadnień wyłoni się wówczas samorzutnie.

Na tych założeniach opierając się, uznaję nie tylko możliwość, ale raczej konieczność współpracy architekta, rzeźbiarza i malarza.

Ad. II. Sprecyzowanie punktów 1) i 2) wydaje mi się zbyt krępujące. Sądzę, że nie wiele da się tu wymyślić ponadto co wykazała dotychczasowa praktyka historii sztuki. I chociaż przeznaczenie budynków i ich nomenklatura może się zmienić, to niewątpliwie zawsze do dekoracji zarówno rzeźbiarskiej jak i malarskiej nadawać się będą budynki o przeznaczeniu reprezentacyjnym względnie publicznym, przed użytkowymi. W dążności do upowszechnienia, oczywiście zakres tych budynków winien być szeroko ujęty i obejmować szkoły, domy kultury, budynki gminne również po miasteczkach i wsiach. Co do tego czy rzeźba i malarstwo winny dekorować elewacje czy wnętrza budynków, i jakie rodzaje technik winny być użyte do dekoracji — sądzę — że należy to zostawić indywidualnemu rozwiązywaniu poszczególnych zagadnień czy typów, bronić się od schematu. Przypuszczam zresztą, że sama funkcja budynku względnie jego części dyktować będzie technikę. Jedynie ogólnie dałoby się przyjąć, — że budynki przeznaczone do reprezentacji, osiągania bardziej doraźnego efektu, winny być dekorowane z pomocą technik bardziej płaskich, graficznych jak relief płaski, grawiru-



Wąchock pow. iłżecki. — Dawny klasztor O.O. Cystersów. — Wnętrze Kapitularza (początek XIII w). (Fot. T. Szydłowski). Centr. Biuro Inw. Zabytków Sztuki.

nek, sgrafitto, fresk, podczas gdy pomieszczenia o charakterze bardziej intymnym, obliczonym na dłuższe oddziaływanie mogłyby być zdobione technikami bardziej pogłębionymi: pełną rzeźbą modelowaną, malarstwem stalugowym. Sądzę że doświadczenia jakie poczyniono w naszych warunkach klimatycznych z użyciem malarstwa ściennego dla dekoracji elewacji, — jego nietrwałość bez względu na użytą technikę — musiałyby ten rodzaj dekoracji wykluczyć.

Ad. III. Zdaniem moim sztuka dekoracyjna w Polsce w ciągu ostatniego półwiecza nie osiągnęła nawet dobrej przeciętnej. Być może była to wina nieuświadomionej predyspozycji epoki. Dekoracja rzeźbiarska dworca warszawskiego była właśnie takim nieszczęśliwym wyznaniem nieuświadomionej epoki. Nie wątpię że łatwo o przykłady nierozłącznej współpracy architektury z plastyką w dawnych epokach, afirmujące całkowicie nasze obecne stanowisko w tej sprawie. Porywającym przykładem takiej kolaboracji wypływającej z żywiołowej potrzeby zespolenia myśli plastycznej w jednym kierunku, była epoka wczesnego średniowiecza. — Innym przykładem współpracy rozumowej - - organizowanej była epoka Ludwika XIV. Obok tych najbardziej typowych można by przytoczyć liczne dalsze przykłady. Wszystkie one zalecają się wrażliwemu odczuwaniu potęgą i powszechnością swoich osiągnięć. — Nie sądzę aby nazwa: plastyka monumentalna, czy dekoracyjna mogła tu odgrywać rolę; można ją zastąpić nazwą plastyka współdziałająca.

Ad IV. Na pytanie dotyczące roli rzeźby w przestrzeni wolnej nie umiałbym w tej chwili wiele więcej poza przyjętymi już truizmami powiedzieć. Myślę że rozwiązania urbanistyczne pomników nie powinny się obywać bez współudziału rzeźbiarza jako decydującego czynnika w formowaniu głównego akcentu danej formy przestrzennej.

Ad V. Współpraca architekta, rzeźbiarza i malarza winna zaistnieć już w chwili opracowania programu a, później szczegółowego projektu. O jej charakterze mogłoby zadecydować porozumienie między związkami plastyków i architektów. W razie potrzeby nowela do ustawy budowlanej mogła by stworzyć dla takiej współpracy podstawy prawne.

Ad VI. Nie rozumiem dlaczego dzieło sztuki miałoby być wykonywane dzisiaj z większym pośpiechem aniżeli dawniej Jest to tylko kwestią organizacji pracy. — Przygotowanie luksusowego wyposażenia nowoczesnego budynku: nakładzin, armatur, wyposażenia technicznego nie zajmuje mniej czasu od przygotowania dekoracji plastycznej. Oczywiście i praca plastyka musiałaby podlegać pewnym normom wydajności Plastycy którzy się zetknęli z technikami monumentalnymi (z własnego doświadczenia myślę np o technice fresku) wiedzą jak dalece sama technika może narzucać tempo, przy jednoczesnym opanowaniu formy i doskonałości faktury. Za przykład posłużyć zresztą mogą wielcy technicy monumentalni jak: Tiepolo, Pozzo, Fa Presto i rzeźbiarze i sztukatorzy po Berninim.



Kraków — Kamienica w Rynku — Zwornik w sali hetmańskiej XIV w. (Fot. S. Kolowca — Centr. Biuro Inw. Zabytków Sztuki)

Sądzę że będę mógł jeszcze zabrać głos na te pasjonujące tematy.

Łączę wyrazy poważania i koleżeńskie pozdrowienia.

Dr. Józef Dutkiewicz
Tarnów, ul. Wojtarowicza 1.

Inż. arch. BOHDAN LACHERT

Odpowiedź na ankietę „Głosu Plastyków“

ad. I. *Uznaję potrzebę współpracy architekta z rzeźbiarzami i malarzami, wobec czego winny powstawać możliwości tej współpracy.*

ad. II. *1) Współdziałanie plastyczne rzeźby z architekturą nie może być stawiane jako zadanie dekoracji — organiczne powiązanie rzeźby z architekturą występować może zarówno w otoczeniu budynków, jak i łącznie z formą architektoniczną, która nie powinna posiadać podziału na elewację i wnętrza. Forma architektoniczna i rzeźbiarska wypełniać może całość przestrzeni organizowanej. Wobec powyższego zakres współdziałania rzeźbiarza z architektem nie może być ograniczony do prac przy budynkach o specjalnym przeznaczeniu — płaskorzeźba, rzeźba pełna przy ścianie i wolnostojąca nie stanowią również osobnych działów plastyki przestrzennej, związanych z określonymi pod*

względem funkcjonalnym budowlami — rzeźba zjawiać się może wszędzie w architekturze z udziałem rzeźbiarza w dotychczasowym rozumieniu zawodu, lub bez jego udziału.

2) Barwa jest nieodłącznym elementem materiałów budowlanych, z których powstaje architektura. Nie należy malarstwa ograniczać do wykonawstwa pędzlem powłoki z farby olejnej, lub innej na wygładzonej powierzchni o określonych wymiarach. Z powyższego wynika, że malarstwo sztalugowe może być w budynku traktowane, jako użytkownik, który zajmuje miejsce bądź uzasadnione (miejsce w galerii obrazów, w muzeum) prawie zawsze stanowi obcy element w kompozycji przestrzennej.

Malarstwo ścienne przeważnie traktuje powierzchnię ściany, lub sufitu, jako materiał zastępujący płótno, stąd rodzi się spostrzeżenie „szkoda, że malowane jest na ścianie" (Ostatnia Wieczerza — Leonardo da Vinci).

Witraż i mozaika wprowadzają barwny materiał budowlany — stanowią dlatego lepszy punkt wyjściowy współpracy architekta z malarzem. Rozszerzenie współpracy winno objąć całość zadań budowlanych, mając na celu zwiększenie czytelności kompozycji przestrzennej. Nie może być zatem ograniczeń współpracy dla poszczególnych rodzai budynków.

ad. III. *Współpraca architekta z rzeźbiarzami i malarzami zakończonych okresów historycznych tworzyła dzieła organicznie powiązane w całość kompozycyjną.*

W okresie międzywojennym istniały próby podjęcia współpracy (grupa „Praesens").

Hasła plastyki nowoczesnej architektury — funkcjonalizm, rytm witalny, przestrzenność, organiczność architektury, powiązanie wnętrza z powłoką zewnętrzną — slogan „precz z bryłą" szły w jednym kierunku z rozwijającym się przemysłem budowlanym, znajdowały w zdobyczach współczesnej statyki i nowych materiałów budowlanych podnietę dla nowego wyrazu architektury.

W okresie tym rzeźbiarze i malarze współdziałali, wyjaśniając sens przestrzenny kompozycji — sztuka ich mocno związana z architekturą przyjęła jej cechę podstawową — abstrakcję formy.

Tak powstały podwaliny organicznego powiązania nowoczesnej architektury z rzeźbą i malarstwem — tworząc paralelę takiej współpracy w okresach historycznych.

Na tle takiego pojmowania zadań plastycznych wydaje się zbędnym określenie „plastyka monumentalna, lub dekoracyjna", ponieważ tworzenie monumentalności i dekoracyjności nie odzwierciadla istotnych zadań architektury, zaciemnia drogę wytkniętego kierunku rozwoju, jak treść literacka zaciemnia wartość malarską obrazu.

ad. IV. *Rzeźba w przestrzeni wolnej na placu renesansowym tworzyła podział kompozycyjny nieregularnego placu (plac Św. Marka w Wenecji, plac przy ratuszu we Florencji).*

Rzeźba na placu barokowym wyznaczała geometryczne miejsce kompozycji (obelisk i fontanny na pl. Św. Piotra, pomnik Marka Aureliusza na Kapitolu w Rzymie).

Bez rzeźby, bez pomnika kompozycje placów renesansowych i barokowych byłyby niezakończone.

W okresie międzywojennym nie stworzono w Polsce zakończonych kompozycji przestrzennych.

Sytuacje pomników np. Wdzięczności Ameryce, gen. Sowińskiego, Bogusławskiego były przypadkowe.

W najbliższej przyszłości potrzeba tworzenia rzeźby wolnostojącej wiązać się winna z powstawaniem zakończonych zespołów architektonicznych.

Tematem tych pomników może być upamiętnienie walk o niepodległość i nowy ład społeczny w Polsce.

Forma tych pomników — bryła kontrastować winna z architekturą — kompozycją przestrzenną tak, jak teren naturalny kontrastuje z dziełem rąk ludzkich.

Kopiec jest najczytelniejszym przykładem rzeźby — jest niejako punktem wyjścia dla rozwiązań rzeźbiarskich. Tak, jak dobre rozwiązanie terenu w otoczeniu architektury, rzeźba może stać się elementem kompozycji. Teren naturalny, zbliżając się do budynku, kształtowany jest nie łopatą, a narzędziem rzeźbiarskim — ziemia, roślinność zmienia się w beton, kamień lub brąz.

Pojęcie bryły wiąże się z terenem, z ziemią — rzeźba jest bryłą, wiąże się z terenem, z ziemią, wzbogaca kompozycję plastyczną, nie biorąc bezpośredniego udziału w organizmie przestrzennym architektury.

Rozwiązania urbanistyczne realizowane winny być przez architektów, a wobec uznania potrzeby współpracy architekta z rzeźbiarzami — udział rzeźbiarzy przy konkretyzowaniu tych rozwiązań jest potrzebny.

ad. V. *Włączanie się rzeźbiarzy i malarzy do współpracy z architektami powinno nastąpić w momencie naświetlania kompozycji plastycznej dzieła. Charakter współpracy zależy od indywidualnych kwalifikacji artystów, od umiejętności wykazania słuszności stawianych problemów plastycznych.*

Decyzja leżeć winna w rękach, odpowiedzialnych za dzieło, architektów — najlepszą decyzją jest uzgodnienie poglądów.

ad VI. *Pośpiech w odbudowie Kraju, w szczególności Warszawy, zmienia sposób podejścia do dzieła architektonicznego — nie indywidualizowanie budowy — a typy powtarzające się, które przygotowywane mogą być bez pośpiechu.*

Rzeźbiarze winni znaleźć odpowiednik w swojej pracy, aby wyeliminować szkodliwe cechy pośpiechu, i iść na spotkanie zadań, które przed nimi staną.

Inż. arch. Bohdan Lachert.

Prof. ZBIGNIEW PRONASZKO

Odpowiedź na ankietę

1. Uważam, że zawsze była i będzie potrzebna współpraca architekta, malarza i rzeźbiarza.

II. *a) Do dekoracyj rzeźbiarskich nadają się przede wszystkim wszelkie monumentalne budowle — jak kościoły, budynki reprezentacyjne czy użyteczności publicznej. Po za tym częściowo wszystkie domy, czy to czynszowe czy o charakterze prywatnych willi. Jeśli chodzi np. o tak zwane „godła" nad bramą wejściową, przed kilku laty — parę lat przed wojną ostatnią — zaproponowaliśmy na Radzie Artystycznej miasta Krakowa — zaprowadzenie takich*



Lublin — Kościołek św. Trójcy na zamku — polichromia bizantyńska — pierwsza połowa XV w.

godeł, na wzór starych domów krakowskich. Przyjęło się to wówczas i muszę przyznać, że bardzo korzystnie wpłynęło na elewacje budynków, zwłaszcza tych, które idąc po linii uproszczeń dzisiejszej architektury, nierzadko zamiast prostoty — wykazywały raczej ubóstwo. Przy tym przysporzyły owe godła pracy dużej ilości naszych rzeźbiarzy.

b) Sądzę, że rzeźba dekorować winna tak elewacje jak również wnętrze budynku i

c) wszystkie rodzaje rzeźby mogą mieć zastosowanie.

d) Do wielkich budynków, bardziej rozbudowanych nadają się wszelkiego rodzaju rzeźby — do mniejszych — płaskorzeźba, wypukłorzeźba (np. — godła).

2. a) Do dekoracji malarskich nadają się wszystkie większe budynki.

b) Malarstwo może dekorować tak dobrze całe elewacje (np. rynek Starego Miasta w Warszawie, Gdańsk — Stare Miasto) jak i fragmenty elewacji np. fryzy i oczywiście wnętrza budynków.

c) Rodzaje malarstwa mogą być różne, tak ścienne jak

Dębno pow brzeski
(Fot. W. Demetrykiewicz)
Centr. Biuro Inw. Zabytków Sztuki



Dwór obronny
Wykusz północny XV w.

sztalugowe, czy witraż — zależne to jest od ogólnej kompozycji wnętrza.

d) Poszczególne rodzaje dekoracji malarskiej nie zależą od budynków — ale od ich wnętrz. Po za tym każde wnętrze tego samego budynku może być dekorowane innym rodzajem malarstwa.

III. *O dekoracjach rzeźbiarskich i malarskich z okresu międzywojennego nie wiele mogę powiedzieć, gdyż po największej części były to próby i eksperymenty dość przypadkowe, przez co nie zawsze szczęśliwe. Z naszych czasów dodatnimi wyjątkami dekoracyj rzeźbiarskich są rzeźby na Kościele O.O. Jezuitów — Dunikowskiego, z malarskich: witraże w Kościele Franciszkanów — Wyspiańskiego, polichromia Kościoła Mariackiego — Matejki, witraże Mehoffera w Katedrze, oraz plafony na Wawelu.*

Oczywiście, że można przeprowadzić paralelę współpracy współczesnej architektury z plastyką z charakterem takiej współpracy w okresie przednowoczesnym: każda

epoka miała swój styl, w którym zawsze było miejsce na taką współpracę.

Określenia „plastyka monumentalna", czy „dekoracyjna", są nietrudne do zrozumienia, chyba że się pod tym pojęciem rozumie ilość metrów kwadratowych. Ja uważam, dotyczy każdego obrazu, który jest przecież rozmieszczony na jakiejś zamkniętej przestrzeni.

Mogą tu wchodzić w grę różne techniki, zależnie od materiału, na którym się maluje, ale one tu nie decydują o pojęciu dekoracji czy · monumentalności.



Sandomierz (Fot. S. Kolowca)

Freski w Katedrze — pierwsza połowa XV w.

że każdy dobry obraz jest już sam przez się dekoracją, gdyż jest to płaszczyzna dobrze zorganizowana tak pod względem formy jak i koloru. Czyż Madonna Sykstyńska jest w mniejszym stopniu dekoracją, niż freski w Watykanie?

Czy Venus z Milo jest w mniejszym stopniu dekoracją, niż rzeźby - - Medyceuszów? Jest tylko kwestią rozmieszczenie obrazu, czy rzeźby na danej przestrzeni, ale to również

IV. *1. 2. 3. Za najbardziej udatne dotychczas u nas uważam w Warszawie: Kolumnę Zygmunta, Kopernika i Poniatowskiego, w Krakowie: Dietla — Dunikowskiego, w Wilnie — mojego Mickiewicza z tym zastrzeżeniem, żeby z prowizorium w drzewie został zbudowany w betonie, tak jak był projektowany.*

4. Sądzę, że jak dawniej tak i obecnie: przede wszystkim pomniki.



Kraków — Wawel
Freski w kaplicy Świętokrzyskiej
(Fot. S. Kolowca)

5. Nie myślę, żeby rozwiązania pomników były możliwe bez udziału rzeźbiarzy.

V. *Współpraca architekta, malarza i rzeźbiarza powinna zaistnieć w chwili organizowania danej przestrzeni. O jej charakterze decydują przede wszystkim sprawy urbanistyki. Decyzja winna leżeć w rękach malarza — jest to bowiem kwestia krajobrazu — lub komisji artystycznej Zaw. Związku Plastyków.*

VI. *Pogodzenie wartości dzieła z pośpiechem z jakim jest dziś przeważnie wykonywane — uważam za niemożliwe.*

Zbigniew Pronaszko.

Inż. arch. STANISŁAW SERAFIN

Związek Plastyków
Redakcja „Głosu Plastyków"

Z całkowitą satysfakcją odpowiadam na „Ankietę".

Ankieta trafia w porę. Już zamierza się szereg prac projektować, przy których malarze i rzeźbiarze wraz z architektami powinni wspólnie ponosić odpowiedzialność za wyraz plastyczny dzieła. Znalezienie języka porozumiewawczego, to kwestia dobrej woli i przypuszczalnie aktywności zarządów związków.

Załączając swoją wypowiedź, życzę powodzenia w osiągnięciu rezultatów.

Z koleżeńskim pozdrowieniem
Inż. arch. Stanisław Serafin.

Odpowiedź na ankietę Związku Plastyków

Współpraca architekta, rzeźbiarza i malarza jest nie tylko możliwa i potrzebna, ale konieczna. Te trzy gałęzie sztuki wypływają z jednego źródła i po przez wszystkie okresy w historii kultury zazębiają się ze sobą. Współdziałają ze sobą przy każdym dziale sztuki.

Współpraca odnośnie architektury i rzeźby.

Każdy budynek w zasadzie nadaje się do dekoracji rzeźbiarskiej. W kosztorysie powinna być umieszczona pewna kwota np. 1,5 — 2 proc. na prace rzeźbiarskie dla budynków użyteczności publicznej, a 5 proc. dla architektury monumentalnej.

Należy dekorować rzeźbą wnętrza i elewacje budynku; w jaki sposób to zależy od każdorazowego zagadnienia.

Nie ma gotowych przepisów jakiego rodzaju należy stosować rzeźbę we wnętrzu, a jakiego na elewacji. Są dobrze rozwiązane wnętrza z pełną rzeźbą wolnostojącą na tle ścian, są również doskonałe płaskorzeźby związane ze ścianą. Oba rodzaje powinny być stosowane zależnie od architektury i charakteru wnętrza.

Wolnostojąca rzeźba ma w sobie bezpośredniość oddziaływania — egocentryzm, — staje się punktem zasadniczym i kiedy jest dobra, daje wnętrzu ład i piękno, gdy jest zła silnie banalizuje i obniża wartości architektoniczne wnętrza.

To samo można powiedzieć o rzeźbie w otwartej przestrzeni. Na elewacjach wolnostojące rzeźby więcej łączą się z tłem (ścianą). Gdy nie są w pewnym rytmie, lub brak im sensu konstrukcyjnego, zazwyczaj nie dobrze wyglądają. Są tu duże trudności z zachowaniem skali i zmiennością oświetlenia i z zachowaniem plastyki. Lepiej na fasadzie wyglądają płaskorzeźby. Wtedy gra tutaj wybitną rolę tworzywo i architektura.

Odnośnie do architektury i malarstwa.

Kolor jest wielką radością i należy obdarzać nim jak największą ilość ludzi. Fasady i wnętrza winny być malowane. Należy dbać jedynie o odpowiedni wyraz i odpowiednio związać z architekturą, tak tematem, fakturą, jak i techniką.

Każde wnętrze trzeba osobno rozpatrywać pod względem architektury malarskiej.

Nie powinno się zaniedbywać malarstwa ściennego na korzyść witraża lub odwrotnie.

Malarstwo sztalugowe również ma swoje miejsce. Do jakich rodzajów budynków przeznaczyłbym poszczególne rodzaje dekoracji malarskiej, — na to trudno odpowiedzieć.

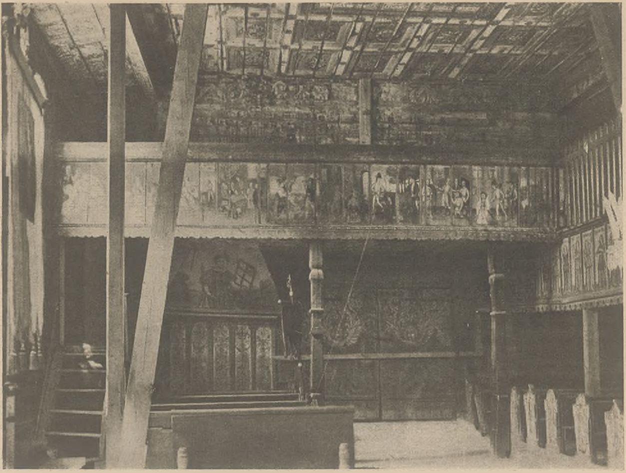
Innego malarstwa wymaga kościół, a innego małe wnętrze, gabinet pracy, innego teatr, bank czy kawiarnia.

Ścienne malarstwo można bardziej dostosować do architektury i podnieść jej walory monumentalne. Należy tam właśnie stosować, gdy o to chodzi. Nie przeczę, że doskonałe malarstwo sztalugowe odpowiednio ujęte i pokazane może być mocnym akcentem architektonicznym we wnętrzu — może dać wyraz monumentalności i siły. Dobry obraz w małym wnętrzu w odpowiedniej ramie zmiękcza swą formą kubistykę przestrzeni, zadomawia i uaktywnia wnętrze, robi go bliskim i wiąże z kulturą, wytwarzając więź duchową z człowiekiem.

Rola witraża jest duża. Stosować powinno się go tam gdzie chodzi o wywołanie nastroju. Od artysty wymaga się wysokiej klasy rzemiosła, niesłychanego poczucia barwy, koloru i światła, znajomości psychologii barw i wiele jeszcze innych rzeczy. Sto-



Kraków. — Klasztor Franciszkanów. Krużganek. Stygmatyzacja św. Franciszka. Połowa XV w.



Orawka pow. nowotarski — Kościół parafialny — polichromia z roku 1711
(Fot. T. Przypkowski — Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki)

sować witraż należy ostrożnie zwłaszcza w miejscach hałaśliwych. Witraż wymaga odpowiedniej architektury.

Pęd w przemyśle i gwałtowne przeobrażenia społeczne i wojny odbiły się na pracach rzeźbiarskich i malarskich w okresie XIX w. oraz w okresie międzywojennym. Dzieła powstałe w tym czasie cechuje poszukiwanie wyrazu, chęć dotrzymania tempa otaczającemu życiu.

Część sztuki oddziela się i towarzyszy przemysłowi jako tzw. „sztuka stosowana", inna zalękniona szuka dla siebie atrakcyjności „pawich piórek" lub rozgoryczona chowa się i błąka po pracowniach.

W tej dziedzinie panuje niesłychane pomieszanie pojęć. Do tego zdobycze architektoniczne, wspaniałe opracowania i wydawnictwa dzieł sztuki epok poprzednich, rozwój krytyki i wybitny indywidualizm, sprawia, że wysiłki sztuki rozparcelowały się na pewne epizody, często dziwactwa lub ciekawostki.

Do trwalszych zdobyczy z tego okresu należy pewne przemieszanie form, kanonów, założeń, wprowadzenie temperamentu i młodości. Wielkiej sztuki nie stworzono, bo i życie nie było wielkie. Całość robi wrażenie pewnego przeładowania, zbyt wielkiego bogactwa, bez rozgraniczenia funkcji wytkniętej treści, odpowiedniego miejsca i przeznaczenia. Również fatalnie zaciążył brak współpracy między architektem, rzeźbiarzem i malarzem.

Taką współpracę można stworzyć, architektury z plastyką, jak to miało miejsce w epokach poprzednich wielkiej sztuki, z chwilą kiedy nadejdzie odpowiedni klimat dla sztuki. Może bliski już jest ten klimat, gdyż w architekturze mija okres przerostu funkcjonalizmu, okres maszynizmu w sztuce, wraca detal dobrze, rzetelnie rysowany, wraca umiar i prostota, zrozumienie klasycznego podejścia, docenianie rzeźby i malarstwa.

Są pewne sprzeczności w określeniu „plastyka monumentalna" i „plastyka dekoracyjna". Pojęcie monumentalności nie ściśle wiąże się z materiałem, tematem, sposobem malowania, fakturą, walorem czy kolorem, jest to coś co jest wyrazem wynikłym ze stosunku układu form kompozycyjnych przekazanym przez ideje twórcy. Wyraz prostoty form i barw jest w skali odczuwań do człowieka.

Powaga, prostota i matematyczna prawda malarska są atrybutami piękna monumentalnego.

Przestrzenie wolne wymagają dokładnego opracowania. Rzeźba w wolnej przestrzeni nie może być zagubiona. Należy dla niej skomponować wnętrze w wolnej przestrzeni, w które zostałaby wkomponowana

Bez silnie widocznych, uchwytnych i podstawowych założeń, rzeźba w wolnej przestrzeni ginie, nie dając wartości plastycz-



Dębno pow. nowotarski — Kościołek p. w. św. Michała — polichromia około 1500 r.
(Fot. T. Przypkowski — Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki)

nych. Nie wszystkie rzeźby zwłaszcza w Polsce są odpowiednio sytuowane.

Akord rzeźby w ogólnym układzie kompozycyjnym często bywał fałszywy w rzeźbach powojennych.

Jest kilka udanych rzeźb ostatnich czasów zwłaszcza w Niemczech.

Nasze rzeźby, przy często dużych wartościach plastycznych, bywają zazwyczaj źle pokazane.

Dekorowanie rzeźbą placów sportowych, parków, placów miejskich lub innych otwartych przestrzeni uważam za wskazane i potrzebne w najbliższej przyszłości.

Ukulturalnienie perspektyw miejskich i stworzenie atmosfery piękna zawdzięczamy w wielkiej mierze plastyce i — rzeźbie.

Nowoczesna urbanistyka dopuszcza każdy rodzaj rzeźby, byleby zachowana była skala w stosunku do wolnej przestrzeni i posiadała wyraz.

Niedopomyślenia byłby fakt, by usytuowanie rzeźby odbyło się bez udziału zainteresowanego — twórcy rzeźbiarza.

Pierwsze koncepcje architektoniczne związane z rzeźbą mogą być podjęte bez udziału rzeźbiarza, ale tylko koncepcje.

Wartości plastyczne i wyraz tworzy rzeźbiarz.

Architekt powinien wziąć na siebie inicjatywę projektu i projektować wszystko, architekturę i dokoracje — malarstwo i rzeźbę, jeśli go na to stać. Współpraca konieczna jest, gdy architekt nie umie sobie poradzić, a warunki wymagają umieszczenia rzeźby lub dekoracji malarskiej, wówczas architekt musi iść na współpracę z rzeźbiarzem lub malarzem. Współpraca winna się zacząć od pierwszego szkicu i przez cały czas projektowania powinna być uzgadniana i wspólnie omawiana. Malarz i rzeźbiarz muszą brać żywy udział przy kształtowaniu brył i płaszczyzn, które mają pokryć swoją pracą.

Dobierać się powinni tacy, którzy mają podobne poglądy na pewne zagadnienia sztuki i łączyć winna ich szczera przyjaźń. Jeden drugiemu musi ufać i wzajemnie w siebie wierzyć i mieć wspólne umiłowania tematu.

Wszelkimi dostępnymi środkami, organizacje zawodowe artystyczne powinny zagwarantować artyście potrzebny czas i spokój dla stworzenia dzieła. Żaden pośpiech nie jest wskazany tam, gdzie chodzi o nieprzemijające wartości plastyczne. Nie wyciągnięcie dzieła na poziom możliwy dla danego mistrza jest dużą krzywdą dla niego samego, jak też i dla sztuki.

Tempo prac winno być bujne, gdyż utrzymanie się w nim daje dużo zadowolenia i wytwarza korzystną atmosferę sztuki.

Naczelnym hasłem winno się stać upowszechnienie sztuki, rzeźby, architektury, malarstwa. Należy jak najszybciej wyjść z pracowni na szeroki horyzont i dotrzeć do wsi.

Stanisław Serafin
Inż. arch. B.O.S.



Lublin — Winiarnia w podziemiach Domu w Rynku z końca XVI lub początku XVII w. (Fot. M. Rotblit)

STANISŁAW SZCZEPAŃSKI

Szanowna Redakcjo!

Nie umiem jakoś odpowiedzieć tak na pamięć, co będzie dobrem, a co złem w konkubinacie rzeźby, — malarstwa — architektury: musiałbym zobaczyć. Pozwolicie zatem, że tak niezupełnie na punkty ankiety odpowiem, co w danej chwili o tym myślę.

Współpraca — oczywiście! — tylko nie dla łatwiejszego epatowania kogokolwiek, a dla rozjaśnienia w głowach. Nie ulega wątpliwości, że sprawy sztuki w Polsce wyglądają ponuro. Nie spotyka się architektów, rzeźbiarzy, malarzy, którzy by mówili o tym, że nie mogą zrozumieć ogromu zagadnień i zadań plastyki, przeciwnie, słychać wokoło o „wielkich" i „znanych" polskich nazwiskach w sztuce, choć dziwnym zbiegiem okoliczności dotąd w muzeum Luwru nie wisimy poza Ziem'em, o którym mało kto wie, że to Polak.

Na czyim zdaniu się oprzeć, kiedy w ocenie wartości artystycznych spotykamy na każdym kroku pomyłki. Jakże zdać sobie sprawę z sensu pracy artystycznej, jako drogowskazu kultury XX wieku.

Nie ulega wątpliwości, że w związkach artystów jest mnóstwo fachowców, ale o wiele mniej ludzi sztuki. I wszyscy chcą i będą robić coś „budującego".

Mnie osobiście nie interesuje współpraca z pierwszym z brzegu architektem. Nie sądzę też, abym mógł mieć jakikolwiek wpływ na to, kto z kim się będzie dobierał, lub w ogóle na samo dobieranie się czy też chodzenie luzem. W miarę moich osobistych możności i zainteresowań nawiązuję kontakty z ludźmi sztuki i nie tylko z ludźmi sztuki — nie ośmieliłbym się jednak nigdy forsować jakiego niebądź własnego pomysłu artystycznego jedynie dla wyżycia się.

Zasadniczo sprawę rozpatrując uważam, że dyktatorem artystycznym powinien być artysta-architekt. Koncepcja przestrzeni w jego sztuce jest najwszechstronniejsza, stąd konieczność podporządkowania się architekturze... innych sztuk plastycznych we wspólnie koncypowanym dziele.

Ale nie na każdy pomysł architektoniczny pójdzie każdy malarz lub rzeźbiarz; wybitny architekt nie łatwo też znajdzie rozumiejących go współpracowników wśród malarzy i rzeźbiarzy. Tak więc może lepiej, żeby te sprawy układały się w sposób naturalny. Jak długo malarz czy rzeźbiarz nie czuje potrzeby wymiany myśli z architektem, lepiej każdemu z nich pracować w właściwej swej sztuce koncepcji przestrzeni. I tu, choć wstyd to robić w piśmie poświęconym zagadnieniom artystycznym, dla odbiorców na poziomie kulturalnym — trzeba znowu elementarnie wspomnieć sprawy, o których wiedzieć powinno niemal każde dziecko, a o których przecież dorośli artyści zapominają. Mam na myśli przestrzenność.

Nie potrzeba mnożyć przykładów, że prawie żaden rzeźbiarz nie skomponuje przekonywująco cokołu do pomnika, malarz nie rozwiąże po malarsku kompozycji dekoracyjnej, że polichromię wnętrza czy fasady najlepiej wyczuje architekt. Malarze pacykują obrazy na murze, na różnych wklęsłościach i wypukłościach i będą to jeszcze długo robić, jeżeli ich architekci za frak w porę nie przytrzymają. Różnice w ujmowaniu przestrzeni przez architekturę, rzeźbę, malarstwo są następujące: malarz ma płaszczyznę — od niej od wieków nie odchodzi; nastawiony jest na wyrażenie swoistą mową głębi, trzeciego wymiaru; rzeźbiarz ma bryłę, od jej powierzchni nie odszedł od wieków — nastawiony jest na wydobycie bogactwa linearnego w setkach profili, efektów finezyjnie rozpracowanej powierzchni. Architekt ma daną zarówno bryłę od strony wewnętrznej i zewnętrznej jak i przestrzeń, tak ją koncypując jak malarz oraz jeszcze inaczej, bo w rzutach i przekrojach, szeroko i głęboko przenikając w teren.

Nieraz zdarzyło mi się „ratować" złą architekturę przez pomalowanie, które, oparte na złudzeniach optycznych lub sztucznych podziałach, skracało lub wydłużało proporcje chybionej budowli; to samo robi się czasem polichromując złą rzeźbę — albo sprzęt — otóż jestem pewny, że porozumienie między dziedzinami sztuk plastycznych mogłoby nas uwolnić od takich fuszerek.

W związku z tym, czas już rozpatrzyć sprawy te w ich istocie, rozpatrzyć działalność artystyczną naszą od strony jej aspektu kulturalnego.

Znam dwóch filozofów kultury w Polsce, profesorów: Bohdana Suchodolskiego i Stanisława Ossowskiego, którzy niestety twierdzą, że to nie ich specjalność.

Na zakończenie — pytanie:

Czy można do tak poważnej sprawy jak odbudowa plastyki w Polsce (bo chyba o to chodzi autorom ankiety) zabierać się bez podbudowy teoretycznej? Twierdzę, że nie. I to żeśmy w przedwojennej Polsce hodowali techników artystycznych, doprowadzić musiało do takiego wyschnięcia inteligencji w kierunku artystycznym, że teorią sztuki muszą się chyba zająć sami artyści, zamiast teoretyków sztuki. O heu! me miserum!

Stanisław Szczepański



Lublin Winiarnia w podziemiach Domu w Rynku z końca XVI lub początku XVII w. (Fot. M. Rotblit)

Prof. dr. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ

Na ankietę redakcji „Głosu Plastyków" z dnia 2 listopada 1945 r. odpowiadam jak następuje:

1. *Uznaję potrzebę współpracy architekta, rzeźbiarza i malarza, wątpię w jej możliwość. Byliśmy zawsze nastawieni na obronę swego istnienia, zawsze droższą nam była szabla u boku, niż pendzel, rylec lub cyrkiel. Po ostatniej wojnie tymbardziej. Trzeba nam spokoju i bezpieczeństwa, a wówczas*
2. *współpraca architekta z malarzem i rzeźbiarzem stanie się zrozumiałą koniecznością. Trudno wątpić, żeby zwłaszcza architekt i rzeźbiarz nie stanęli ręka w rękę do wspólnego dzieła tworzenia dla ludzkości brył pięknych i harmonijnych, cieszących oko ludzkie niezależnie od tego, czy służyć będą potrzebom utylitarnym, czy po prostu celom dekoracyjnym.*
3. *To samo zresztą dotyczy malarstwa. Zapewne, istnieć zawsze będzie pewien procent malarzy, tworzących dzieła malarskie same dla siebie, jako ruchome dzieła sztuki poczęte na sztalugach i na sztaludze czy ścianie do końca swego istnienia tkwiące. Ale żeby aż 99 procent malarzy należało do tej grupy zadowolonych z tej czystej twórczości sztalugowej, w dodatku opartej na odtwarzaniu cudzej twórczości, a więc na manierze zapożyczonej — zdaje się jest stanem chorobowym, nie rokującym żadnej nadziei na przyszłość.*
4. *Jedyną nadzieją wyjścia z tego impasu jest postawienie sobie w rzeźbie i malarstwie jakiegoś wspólnego celu, poza zapełnianiem ścian muzeów i mieszkań pewną ilością obrazów i rzeźb. Na tej drodze nie przewiduję żadnego dalszego postępu, wcześniej czy później skończy się to przymusem uwzględniania jakiegoś tematu literackiego, a w rezultacie sztuka zejdzie na manowce i stanie się narzędziem polityki czy demagogii. Jedyną ucieczką od zwyrodnienia jest ścisła współpraca z architekturą, bo w tej współpracy tkwi jedyna możliwość twórczości swobodnej, dla dobra kompozycji przestrzennej, jaką jest kompozycja architektoniczna.*
5. *Możliwe to będzie jednak tylko wtedy, gdy malarz i rzeźbiarz zrozumie architekturę. Zdaniem moim architektura, malarstwo i rzeźba są całością nierozdzielną i wszystkie te trzy sztuki powinny być równocześnie studiowane, jeśli ma nastąpić renesans malarstwa i rzeźby w oparciu o architekturę.*

W tej odpowiedzi, sądzę, mieści się odpowiedź na wszystkie czternaście pytań, zawartych w ankiecie.

A. Szyszko-Bohusz



Lublin — Winiarnia w podziemiach Domu w Rynku — Polichromia z końca XVI lub początku XVII w. (Fot. M. Rotblit)

JAN SZCZEPKOWSKI

Nad odbudową kraju, nad tem jak wyglądać ma stolica, w tej chwili leżąca w gruzach, myślą wszyscy, myśli dziś cały naród. Czyli, nie rozwodząc się zbytnio, budowa ta powinna być wyrazem myśli całego narodu. Jego wartości moralnych i materialnych — zaspokojeniem jego potrzeb duchowych i fizycznych, więc od początku przybierać kształt dyktowany temi potrzebami. Kształt ten zatem powstać powinien w pełnym zrozumieniu właściwych cech charakeru form naszego budownictwa.

Dziedzina ta u nas niebogata w wyzyskaniu motywów rodzimych. Wyznać to trzeba, wolelibyśmy łatwą iść drogą i w tej dziedzinie czerpiąc u obcych zbyt chętnie, miast sięgać po własne choć ukryte lecz istniejące bogactwa. Wnieść mogliśmy wiele w pracy twórczej, dzięki kształtowaniu indywidualnemu, do dorobku światowej kultury budownictwa, gdzie nasze konto od wieków silnie jest obciążone. Nie wnieśliśmy nic z siebie, lub bardzo niewiele, przywłaszczając obce.

Z takim to usposobieniem, stajemy dziś do olbrzymiego zadania odbudowy w gruzach leżącego kraju i stolicy.

Budujemy na okres nie lat lecz wieków — po nas żywych ślad zaginie. Staniemy przed przyszłością obliczem wykonanego dzieła.

Musimy sobie zdać sprawę jakie są nasze cele. Budujemy stolicę, która jest wyrazem charakteru całego państwa, niewolno nam popełnić pomyłek, które się naprawić nie dadzą. Odpowiedzialni jesteśmy wszyscy, więc w organizacji przewidzieć musimy, że dzieło odbudowy jest naszą wspólną własnością. Pominięcie zatem każdego, kto wykazał w przeszłości wartościowe prace, byłoby lekkomyślnością.

Uważam zatem, że niedopuszczalnym jest nadal dotychczasowy system powstawania planów, a mianowicie by do wykonanego już projektu, ba nawet wymurowanych ścian budowli i obsa-



Czerwińsk pow. płoński — Dawny kapitularz klasztorny Polichromia z XVI wieku
(Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki)

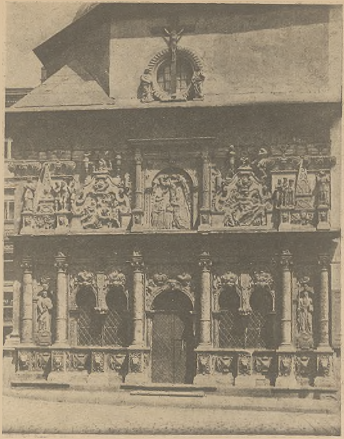
dzonych kamieni, używać rzeźbiarza lub rozpisywać konkurs na wykonanie rzeźb.

Dopóki architekt nie będzie współpracował z plastykiem od początku powstawania planów budowli, nie tylko poszczególnych gmachów ale przy rozwiązywaniu zagadnień urbanistycznych aż do ukończenia projektu, nigdy nie wejdziemy na drogę powstawania własnych form w budownictwie.

Zamiast rozwodzić się nad przyczyną budowania u nas szablonowych budowli, nad przyczyną naśladownictwa, nad umiejętnościami: myślenia plastycznego, szerokiego ujmowania bryły, umiejętności myślenia wskroś bryły — rozprawiać nad tem, co wnosi architekt do pracy twórczej a co wnosi plastyk, nie tu jest miejsce. Sprawy te domagają się osobnego opracowania w obszernym studium streszczającym systemy kształcenia, ich zalety i wady. Dlatego prościej będzie bez rozwodzenia się nad przyczynami z góry przyjąć, że: nad rzeźbą terenu ziemi pod budowę, nad rzeźbą powstających budowli, ich ukształtowaniem, proporcjami, w stosunku ogólnym i poszczególnym, budowli oraz placów, niemniej jak nad rzeźbami na budowli oraz wolno stojącymi, musi od początku powstawania projektów myśleć i decydować zarówno architekt jak i plastyk.

Oczywista, że jest tu mowa o plastykach, którzy wykazali umiejętność opanowania bryły, jakotez o architektach, którzy są budowniczymi, dla których rysunek graficzny jest środkiem podania opracowanej formy czy konstrukcji, a nie celem, jak to w ostatnich latach wykazały prace konkursowe i inne.

Wpływ świetnych pod względem malarskim i graficznym rysunków - akwarel ś.p. prof. Noakowskiego na młodzież z działu architektury, bezsprzecznie wysoce artystycznie podanymi, bajecznych (w dosłownym znaczeniu) budowli, kościołów, zam-



Lwów Kaplica Boimów pocz. XVII w.
(Fot A Bochnak — Centr. Biuro Inw. Zabytków Sztuki)

ków i pałaców, nie był właściwym pod względem pedagogicznym. Ś.p. prof. Noakowski był historykiem sztuki i malarzem zjaw architektonicznych — ale budowniczym nie był.

Pozostają jeszcze do nadmienienia architekci - uczeni literaci, którzy zatopieni w teorii, piszą dzieła wielotomowe. Nie należy im przeszkadzać. Do aktywnej pracy budowlanej zbyt trudno byłoby ich posiąść, tu gdzie chodzi o istotne formy i z całą lapidarnością szczerze wykazane i do wykonania przygotowane.

Różne są drogi powstawania projektów budowli, ale jedna jest droga właściwa. Polega ona na z góry zdecydowanej formie ogólnej całokształtu budowli i w tę bryłę wczłonkowanie poszczególnych form.

Ażeby zdobyć tę twórczą doskonałość potrzebna jest umiejętność myślenia plastycznego i jak w każdej twórczości inicjatywa — mieć coś do powiedzenia.

Każdą inną drogą opracuje się projekt powierzchownie, choćby przy najzręczniejszym dobieraniu proporcji i form już istniejących, które często mimo gwałtownych wysiłków nie dają się namówić na kształt organiczny. Przeciętny proces powstawania budowli u nas.

Z tego to względu widzę konieczność współpracy i współkrytyki architektów i plastyków od początku powstawania projektów.

Pod mianem plastyków rozumiem tu przede wszystkim rzeźbiarzy. Udział malarzy pożądany przy wykonaniu rzeźby terenu, pozatem przy wykonywaniu planów architektury wnętrza. Malowanie ścian architektury zewnętrznej mogłoby być stosowane jedynie na tynku. Sądzę, że w odbudowie stolicy używać się będzie do architektury zewnętrznej materiałów monumentalnych, więc kamienia, cegły i drzewa. Jedynie drzewo, które w nowym naszym

budownictwie znajdzie [illegible] by być potraktowane barwnie.

Odpowiadając tedy na pytanie V-te w niniejszej ankiecie oświadczam, że współpraca architekta, rzeźbiarza i malarza zaistnieć powinna od początku powstawania opracowań planów odbudowy i decyzja musi być uzgodnioną wspólnie.

Pośpiech w twórczości, o czym jest mowa w pytaniu VI-ym, jest przeważnie przeszkodą — ale zbyt długie opracowywanie może wyjałowić pracę z świeżości i energii. Wreszcie, co to jest pośpiech? I najdłuższy termin na miarę europejską będzie za krótki dla Chińczyka, który jedną figurkę potrafi robić przez całe życie. Radzić można jedno, to odwieczne „śpiesz się powoli", czyli: usiłuj odrazu zrobić dobrze.

Zamknięcie w szerokiej wielkiej formie treści, kształtu i wyrazu, jest ideałem pracy każdego dojrzałego plastyka. Tą drogą dochodzi do syntezy plastycznej, orientacji przestrzennej, konstrukcji organicznej w związku z architekturą. Ideał wynoszący twórczość ludzką na najwyższy poziom. Ale hańba pracom, które udają tę świetność, pozbawione wyrazu i kształtu, powstałe w bezmyślnym pośpiechu pustką zieją i beztreściwą nudą, pozostaną zakałą sztuki i powinny być zniszczone.

Jan Szczepkowski.



Mirogonowice, pow. opatowski. — Salon. — Początek XIX w.
(Centralne Biuro Inwentaryzacji Zabytków Sztuki)



STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1907) *PROJEKT WITRAŻU*
(Fot. S. Kolowca)

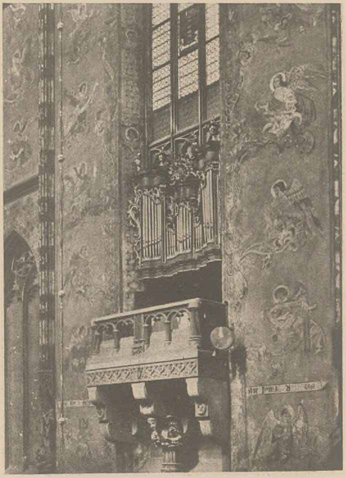
Inż. arch. STEFAN TWORKOWSKI

Odpowiedź na Ankietę

I. Należy stwierdzić, że współpraca między architektami a innymi plastykami jest niedostateczna. Właściwie — niema jej wcale, albo jest zbyt mechaniczna.

W wielkich epokach sztuki nie znano ścisłych rozgraniczeń. Architektura, rzeźba i malarstwo były ze sobą zespolone licznymi węzłami współdziałania, a także literatura i nauka nie były od wienia przez całe przeważnie już życie — oderwanie od społeczeństwa. Osamotnienie. Nieufność i żale wzajemne.

Odnalezienie zachwianej równowagi między gruntowną wiedzą a szerokim horyzontem u każdego współczesnego twórcy jest jednym z naczelnych zadań epoki. Zastrzegam, że nie chcę być rozumiany jako obrońca łatwego dyletantyzmu, chodzi mi o wzajemne zrozumienie przy zachowaniu i poszanowaniu odrębności poszczególnych gałęzi sztuki i wiedzy. Chodzi mi o istotną i pogłębioną formę współżycia, stopniowanie specjalizacji w nauczaniu i taką dozę wszechstronnych studiów artystycznych, by wspólna,



JAN MATEJKO (1838—1893). Polichromia w kościele Mariackim
(Fot. S. Kolowca)

sztuk plastycznych izolowane. Jeżeli nawet tak jaskrawe przykłady jak Leonardo i Michał Anioł uznamy za wydarzenia indywidualne, to w każdym razie trudno zaprzeczyć, że wszystkie gałęzie sztuki w swych szczytowych okresach jednoczyły się reprezentując epokę we wspólnym wysiłku twórczym.

W miarę jednak rozrostu problemów następowała coraz ściślejsza i nieunikniona specjalizacja. Równocześnie początek studiów w zawodach artystycznych przesunął się, a program przedłużył, grzesząc jednostronnością. W konsekwencji: utrata kontaktu między artystami, a co jeszcze gorsze i nie do napra- a przynajmniej pokrewna, nauka u progu życia zawodowego zacieśniła więź wzajemną na tyle, iżby dalsza współpraca wynikała wtedy sama jako nieunikniony rezultat, a dzieła stąd powstałe miały pełnię wyrazu i siłę przekonywującą jednorodnych dzieł sztuki.

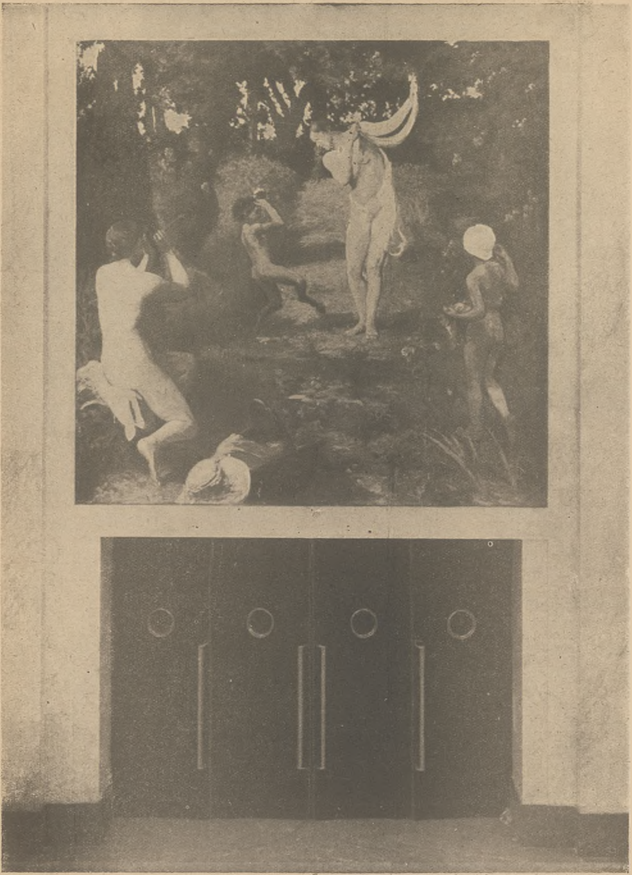
II. Drugie pytanie ankiety wprowadza nas w techniczną stronę zagadnienia. Jaka ma być ta współpraca, co i jak należy „dekorować" rzeźbą lub malarstwem?

Zauważę tu przede wszystkim, że nie próbujemy niczego dekorować. Pozaarchitektoniczna wypowiedź plastyczna niech bę-



EDOUARD VUILLARD „KOMEDIA“ r. 1937

Malarstwo ścienne w teatrze Trocadero w Paryżu



K. X. ROUSSEL „IDYLLA" r. 1937

Malarstwo ścienne w teatrze Trocadero w Paryżu



PIERRE BONNARD „PASTORAŁKA" r. 1937

Malarstwo ścienne w teatrze Trocadero w Paryżu

dzie nierozerwalną, integralną częścią kompozycji przestrzennej domu, osiedla czy pejzażu.

Na zadane pytanie nie może być ścisłej odpowiedzi. Tu nie może być z góry żadnych ograniczeń sztywnych lub doktrynerskich. Odpowiedzią dla przyszłego historyka będą dopiero wypracowane przez nas, niedoskonałe jeszcze, pierwsze, zręby stylu nowej epoki, ale w tej chwili jest ten styl jeszcze wielką niewiadomą, miejmy odwagę stwierdzić, że zaledwie się zarysowuje.

Nie zrodzi się on wcześniej zanim społeczności, a tym samym ich nieodrodna część — artyści, nie zestrzelą swych dążności w pewien dominujący ton, panującą filozofię epoki. A ta rodzi się w ciężkich i długotrwałych walkach naszego wieku, który nie sprzyja łatwemu syntetyzowaniu istoty zjawisk. Żyjemy w epoce polityków, żołnierzy, apostołów. Człowiek wiedzy i sztuki może jedynie, a raczej musi, wmyślać się i przewidywać wysublimowaną i wyszkoloną intuicją, pierwsze podstawy nowej estetyki.

W każdym razie wydaje się być pewnym, że istotne zrozumienie czym jest forma rzeźbiarska, jej sylweta lub orkiestracja barw i gdzie dopuszczalnym lub wskazanym jest użycie elementów pozaarchitektonicznych, z drugiej zaś strony — jak zachowa się to dzieło sztuki w tle architektury i jakie prawa rządzą dziełem przeznaczonym do zespołu, — osiągnąć się da tylko przez ścisłą i częstą współpracę.

II, IV. Dwa następne pytania ankiety dotyczą krytyki dzieł istniejących, zwłaszcza z czasów ostatnich, oraz stosunku architekta do roli rzeźby w przestrzeni wolnej.

Sądzę, że przeważająca część dzieł sztuki rzeźbiarskiej i malarskiej, przeznaczonych do uwiecznienia pamięci ludzi i wydarzeń, uzupełnienia wnętrz, lub upiększenia placów i parków miejskich, była w ostatnich dziesięcioleciach, chybiona.

Artyści nie byli do tych zadań od dawna przygotowani, przez kilka pokoleń zanikała potrzeba i zatracała się zdolność w tym kierunku. Malarstwo i rzeźba stały się prawie wyłącznie kameralne na skutek liberalistycznego rozdrobnienia inicjatywy społecznej, także i w dziedzinie sztuki. Z chwilą gdy miały miejsce większe zamówienia artyści nie umieli się do nich ustosunkować. Przykładem służyć mogą liczne „Emanuele" we Włoszech dziewiętnastowiecznych lub pomniki plenerowe we Francji na polach bitew po pierwszej wojnie światowej. U nas ujawniło się to przy sytuowaniu gotowych dzieł rzeźbiarskich jak też projektowaniu pomników w sposób wybitnie nieurbanistyczny (Szopen, Peowiak, Lotnik w Warszawie, konkursy na pomnik Marszałka J. Piłsudskiego, pomnik zjednoczenia ziem polskich na molo w Gdyni i inne). Przy wielu niekiedy pięknych szczegółach cechował te kompozycje brak wyczucia skali w przestrzeni i uświadomienia o wielkości i różnorodności możliwych perspektyw; dotyczy to nawet rzeźbiarzy takiej miary jak Wittig i Kuna. Niewątpliwie mieliśmy też i przykłady dosyć korzystne, prawdziwie jednak wielkiego twórcy panującego nad całością kompozycji szukać należy poza naszymi granicami, jest nim Mesztrowicz, artysta o niebywałej odwadze i umiarze równocześnie.

Zasadniczym błędem u współczesnych rzeźbiarzy i malarzy



PIERRE BONNARD „Św. FRANCISZEK SALEZY"
Obraz olejny do kościoła w Assy Hte Savoie (wielkość 185 × 225)

w ich kontakcie z architekturą jest brak wyczucia możliwości i konsekwencji jakie wynikają z tego zetknięcia. Jak w przysłowiowej bajce o łabędziu, raku i szczupaku! Przytoczę dwa charakterystyczne przykłady — abstrahując od wartości dzieł samych w sobie. Jedno, to malarstwo ścienne w Wojskowym Instytucie Geograficznym w Warszawie, drugie — to płaskorzeźby na dworcu głównym w Warszawie. Pierwsze, malowane było tak, że oglądane mogło być zaledwie z odległości kilku metrów, drugie nie było przystosowane do oglądania od dołu (umiejętność, którą tak znakomicie operowali artyści wieków minionych).

To samo dotyczy architektury. To przecież architekci, wyzbyci z potrzeby operowania wszystkimi elementami formy i koloru, nie tworzyli sprzyjających okoliczności dla powstawania dzieł integralnie z architekturą związanych. Sami wreszcie, tworząc architekturę, zatracili umiejętność myślenia plastycznego na wielką skalę; dzieła ich były przeważnie dowodami nierzeźbiarskiego (powiedzmy też — aspołecznego) traktowania bryły i oderwania architektury od szerokiego tła krajobrazu. Np. dom wieżowy w Katowicach był wyraźnie zaprojektowany pod sugestią jednego skrótu perspektywicznego ze skrzyżowania przyległych ulic a nie w stosunku do sylwety miasta; pod tym względem mimo nieśmiałości kompozycyjnej w detalach i w stosunku do najbliższego sąsiedztwa, tzw. drapacz nieba w Warszawie spełnia lepiej swoją rolę w ogólnej sylwecie miasta. Brak też było pewności siebie, wynikłej z głębokiego przekonania o słuszności swojej wizji i powodze swego posłannictwa; tylko tak tłumaczyć można krzywdę jaką dał sobie wyrządzić Świerczyński w stosunku do Jego ostatniego dzieła, gdy zmasakrowano pomysł, umieszczając gmach w innym niż to było przewidywane miejscu, skracając długość i podwyższając dom o jedno piętro. Co z Jego pomysłu pozostało? A właśnie w projekcie tym rzeźba miała grać rolę bardzo istotną przez specyficzne umieszczenie kariatydy u wejścia do gmachu. Gdyby nie późniejsze przeróbki mielibyśmy zrealizowaną najcelniejszą, być może, wypowiedź o współczesnym pojmowaniu rzeźby w kompozycji architektonicznej.

Jedynie rozszerzenie społecznej bazy artystycznej, głębsze wykształcenie estetyczne (zbyt bezkierunkowe w okresie międzywojennym) i bardziej autentyczne usadowienie artysty, a zwłaszcza architekta, w społeczeństwie, da im pełnię dojrzałości artystycznej i poczucie potrzeby odpowiedzialności społecznej. Przez autentyczność rozumiem: znajomość swego rzemiosła, kontakt z rzemieślnikiem i robotnikiem oraz najszerzej pojętym odbiorcą, a wreszcie — upodobnienie się do tego odbiorcy przez podobne życie, posiadanie rodziny i te same troski, które nie-



CHAPELAIN — MIDY

„ORATORIO“ r. 19

Malarstwo ścienne w teatrze Trocadero w Paryżu



CHARLES DUFRESNE „KOMEDIA MOLIERA" r. 1937.

Malarstwo ścienne w teatrze Trocadero w Paryżu



SOUVERBIE „SZTUKA LIRYCZNA" r. 1937

Malarstwo ścienne w teatrze Trocadero w Paryżu

pokoją każdego człowieka, a nawet praca poza swoim ścisłym zawodem. To będzie najlepszą szkołą, prawdziwie wielkiego realizmu, którego od nas oczekują. Pobudki bowiem tworzenia nie mogą być natury czysto estetycznej, dzieło tylko wtedy jest naprawdę wartościowe jeśli ma swoje pokrycie w prawdzie życia i przeżyciach twórcy.

Niewątpliwie musimy wprowadzić rzeźbę, mozaikę, sgrafitto i fresk w sferę wpływów architektury i większych kompozycji przestrzennych miasta i wsi.

Drobniejsze rzeźby, upiększające parki, lub mniejsze niezbyt ruchliwe place, korzystnie wypadają w skali niewielkiej i mają prawo być z dużym realizmem potraktowane. Przykładem niech będą rzeźby monumentalne renesansu na niewielkich placach szczelnie obudowanych (Florencja, Padwa, Wenecja), a w skali znacznie mniejszej, ale dobrze swą rolę spełniające tak różne rzeźby w parkach warszawskich jak Tancerka Jackowskiego i Pogonka Niewskiej. Dziś jednak na placach i skrzyżowaniach komunikacyjnych częstokroć jeśli nie obszerniejszych to ruchliwszych i bardziej pośpiesznie mijanych korzystniej wypadną rzeźby o formach bardziej syntetycznych. Gdyby nie wadliwe usytuowanie, uznaćby należało warszawskiego Lotnika za rzeźbę tego pokroju, jak również pomnik Mickiewicza w Paryżu. Im dzieło ma być bardziej monumentalne i oglądane z daleka, tym formy winny być prostsze. Przytoczę wyjątek z artykułu pisanego przeze mnie w r. 1938 w związku z konkursem na pomnik gen. Orlicz-Dreszera nad morzem na Oksywiu.

Dzieło sztuki tego rodzaju winno być swobodnie rzucone w tło krajobrazu, obojętne, jakby epickie; raczej centralne niż frontalne, a w każdym razie widziane z możliwie najróżniejszych perspektyw, jako jednoznaczne, proste, a nawet surowe w swoim wyrazie. Być może wyrazu tego należy poszukiwać w formach abstrakcyjnych, nawet geometrycznych, o czym świadczyłyby nieprześcignione wzory piramid i nasze kopce, a dzisiaj dzieła techniki tak nieraz szlachetnie i pięknie zrośnięte z tłem przyrody. Ale nie poruszajmy tych kilku zasad zbyt wyczerpująco i apodyktycznie. Zagadnienie kryje bowiem w sobie bogactwo licznych możliwości i rozwiązań indywidualnych w zależności od skali zadań i każdorazowej sytuacji. Podobnie jak w każdym dziele sztuki wejdą tu w grę barwa i faktura. Na tle pleneru rola ich jednak wzrośnie jeszcze, pozwalając bądź to dyskretnie przystosować się do otoczenia, bądź też plamą barwną lub błyskiem gładkiej powierzchni wyodrębnić dzieła sztuki z otaczającego tła, przykuć oko widza, a nawet zapanować nad otoczeniem.

Cały problem poruszony w ankiecie wiąże się ze współczesnym poglądem na planistykę, która architekturę umieścić chce w przestrzeni wolnej i plastykę wprowadza znów, a raczej nawet jak nigdy przedtem, w szerokie ramy natury.

V. Na pytanie w jakim momencie powinna zacząć się współpraca artystów, mam tylko jedną odpowiedź: współpraca nad wspólnym dziełem powinna być rozpoczęta jaknajwcześniej, na zasadach równorzędności autorskiej, przy odpowiednim i ściśle przestrzeganym podziale ról i odpowiedzialności. Tym niemniej, ponieważ architekt jest odpowiedzialny za całość dzieła, przeto do niego powinno należeć ostatnie słowo w dziedzinie głównych zasad kompozycji. Nieraz przytaczane porównanie jego roli do roli reżysera jest niewątpliwie trafne.

Stałe współżycie, pokrewne poglądy i język plastyczny, zapewnią osiągnięcie harmonijnej współpracy.

V. Jak pogodzić wartość dzieła sztuki z pośpiechem, z jakim jest dziś przeważnie wykonywane?

Nie należy poddawać się psychozie pośpiechu pod presją wypadków i nieprzemyślanych wymagań. Ale mogłoby to być pociągające pokusić się o znalezienie wyrazu plastycznego tej tendencji, niewątpliwie dla naszych czasów charakterystycznej.

Inż. arch. Stefan Tworkowski.

Prof. FRANCISZEK STRYNKIEWICZ

Architektura i rzeźba

Od czasu wielkiego przełomu w sztuce z przed kilkudziesięciu lat architektura i rzeźba kształtują swój wyraz w zupełnej niezależności. Powodem tego stanu rzeczy była inność pobudek twórczych rzeźbiarza, a inność pobudek architekta współczesnego, który pod wpływem wielkich zdobyczy w dziedzinie techniki podporządkował idei konstrukcji niemal całą inwencję twórczą. Zasady kompozycji zostały podporządkowane efektownym eksperymentom konstruktorstwa współczesnego.

Fakt ten należy usprawiedliwić tem, że architekt musiał pokonać przede wszystkim trudności opanowania nowego tworzywa w budownictwie oraz trudności dostosowania się do nowych potrzeb życia.

Punktem wyjścia kompozycji architektonicznej jest wielka rozpiętość przeznaczenia dzieł architektury. Od typu budowli o charakterze maszyn (zapory wodne, budynki portowe, hale maszyn i t. p.) poprzez typ domu mieszkalnego i reprezentacyjnego do typu monumentów nieomal rzeźbiarskich, jak grobowce, mauzolea, świątynie. Praca współczesnego architekta ma charakter różnorodny, wahający się między wyrozumowanym funkcjonalizmem (potrzeby techniczne, higieny, komunikacji, wygody), a pracą intelektu artystycznego, wynikającą z temperamentu i psychiki artysty. Wobec tego, że w obecnej fazie rozwoju architektury inwencja artystyczna twórcy jest atakowana zewsząd — architekt częściej niż plastyk ulega kompromisowi, odchyleniom od linii

ideologicznej na skutek wymagań klienta, dostosowaniu koncepcji do kosztorysu, przesadnej szybkości wykonania i t. p. Te wszystkie względy natury praktycznej wpływają ujemnie na krystalizację form architektonicznych i hamują kształtowanie się stylu. Zrozumienie tajemnicy funkcjonalizmu współczesnej architektury oznacza początek zdrowych podstaw kompozycji.

Obecne dociekanie w zakresie współczesnej urbanistyki wielkich miast i osiedli, przywiązywanie wielkiej wagi do kompozycji krajobrazu architektury, zastanowianie się nad wyzyskaniem możliwości terenowych, zrozumienie wartości rzeźby jako bardzo ważnego elementu dla uzyskania równowagi form — są dowodem, że architekt dziś już doszedł do pewnej świadomości swoich zadań. Krystalizacja wartości stałych wynikać może tylko z głębokiego zrozumienia podstaw i celowości kompozycji. Wielkie style kształtowały się zwykle w ciągu długiego okresu czasu. Czterdziestoletni wysiłek obecnej architektury ma swój początkowy wyraz i do stężenia pełnowartościowego wyrazu wieku wynalazków dojdzie stopniowo. Epoka samolotów, radia i rozbicia atomu powinna mieć na miarę tych wielkich wynalazków również swój odrębny styl i w architekturze. Dlatego wydaje się nielogiczną tendencja przeszczepień gotowych form architektury wieków minionych lub ich sfunkcjonalizowanie do potrzeb dzisiejszych. Zwolennicy takich ułatwień (tworzenia na zimno, z wyrachowania) zapominają, że żyjemy w XX stuleciu, w czasach wielkich przemian społecznych, że architektura współczesna powinna nosić cechy wynikające z nowego kształtowania się życia, cechy nowego człowieka.

Fakt, że architekt dziś już odczuwa konieczność kontaktu z plastyką, szuka atmosfery sztuki, pragnie poznać tajemnice i proces powstawania dzieł sztuki plastycznej — jest początkiem więzi najważniejszych trzonów plastyki — architektury, rzeźby i malarstwa.

Praca twórcza wynikać powinna z psychiki artysty-architekta, wychowanego w atmosferze sztuki.

Obecna epoka jak każda wielka odnowa kultury sprowadza się do nieśmiertelnych zagadnień treści i formy. Odczucie i opanowanie nowej prawdy, nowego rytmu naszych czasów będzie początkiem nowego stylu. Na miano twórców tego stylu zasługują tylko ci, którzy całą mocą swego uczucia, swej wyobraźni i umysłu usiłują zaznaczyć pokrewieństwo swe z Absolutem, wyrażając się w formach współczesnych.

Przez ścisły kontakt duchowy architekta z plastykiem i jego sposobem tworzenia — powstanie właściwe zrozumienie funkcjonalizmu architektury oraz zrozumienie funkcji sztuk plastycznych, która to funkcja tkwi nie tylko w sensie chwilowego przystosowania dzieła sztuki do potrzeby dnia codziennego, ale przede wszystkim w potencjale długotrwałego oddziaływania na dusze ludzkie. Detal architektury wyniknie wtedy ze świadomości artystycznej architekta, a nie z wyrozumowania. Funkcja rzeźby i powód jej powstawania znajdzie wśród architektów właściwe zrozumienie.

W miarę pogłębiania pojęcia o ważności rzeźby, ta ostatnia znajdzie właściwe swoje miejsce w najbliższym otoczeniu budynku jako element krajobrazu architektury lub wolno-stojąca jako element wnętrza. W tych sytuacjach rzeźba zachowa swą wartość jako dzieło sztuki związane prawem kontrastu. Doświadczenie uczy, że nieroztważne, zbyt ścisłe wiązanie ornamentu rzeźbiar-



A. MAILLOL „FLORA"

nego z architekturą o wyrazie jeszcze nieskrystalizowanym może spaczyć linie ewolucji rzeźby i sprowadzić ją do roli bezsensownych sztukaterii. Powstawanie rzeźby niezawsze jest związane z architekturą. Dobra rzeźba jest zawsze funkcjonalna i aktualna, gdyż na tle wielkich przemian twórczych zatrzymują się tylko te wartości, które mają wewnętrzną siłę oporu, przeciwko proce- [illegible]

Dzieło sztuki rzeźbiarskiej powstaje z różnych pobudek. Już w najodleglejszych czasach łączy się z tęsknotą do ideału piękna, z potrzebą wyrażenia symbolu bóstwa, z potrzebą utrwalenia wartości duchowych i fizycznych człowieka, zachowania pamięci o nim, wynika z poczucia rytmu i formy, z dociekania nad istotą właściwości materiału jako waloru sztuki, potrzeby tworzenia elementu zdobiącego architekturę lub przedmiot użytku. We wszystkich wypadkach powstawania na przestrzeni tysiącleci rzeźbiarz realizuje swe dzieło w materiałach szlachetnych, wiecznotrwałych. Wykonanie rzeźby połączone jest z długotrwałym wysiłkiem twórczym i fizycznym niekiedy znacznie dłuższym niż współczesne możliwości realizowania budowli. Zdobycze współczesnej techniki w niczym prawie nie ulżyły pracy rzeźbiarza. Ta mozolna praca (przeważnie niedoceniana) nie powinna być spowodowana błahymi przyczynami. W przeszłości nierzadko rzeźba stanowiła nawet główny powód powstawania architektury. Posąg Światowida, Zeusa, Diany zrodził się nie z potrzeby architektury, lecz z uczucia hołdowniczego, a wspaniała Arkona czy świątynia Efezka służyły jako szaty dzieła rzeźbiarskiego. Historia napotyka wypadki niejednokrotnego naginania koncepcji urbanistycznych i architektonicznych do dzieł rzeźbiarskich jako głównych akcentów (urban. baroku, architektura renesansu, rzeźba egipska kuta w żywej skały).

Lekceważący stosunek do rzeźby zjawia się dopiero w naszych czasach. Epoka wielkiego rozmachu w budownictwie i wielkiego niszczenia, tymczasowości i pośpiechu odbija swe piętno i na rzeźbie. Błahy powód powstawania, taniość, szybkość wykonania sprowadzają rzeźbę z jej odwiecznymi założeniami na tory prowizorium. W konsekwencji tego obok tych dołów zjawia się nurt samoobrony — powstaje rzeźba jako bryła samoistna, niezależna Najtęższi rzeźbiarze o sławie światowej odsuwają się od tego zgiełku i tworzą dzieła, które żyją własnym życiem. Swoboda i bezkompromisowość tworzenia ułatwia im pracę eksperymentalno-badawczą. Z chaosu przejściowych „izmów“ wyłania się oblicze rzeźby współczesnej mocnej jak antyk. Rzeźba ostatnich lat posiada walory bryły zwartej o wysokim natężeniu oraz swoistą tektonikę. Dzięki tym zaletom zastosowanie jej jako elementu w krajobrazie architektury czy wnętrza nie przedstawia trudności.

Ażeby moment głębszej więzi architektury z rzeźbą mógł zaistnieć — współczesny architekt, urbanista musi kierować się świadomością oceny najgłębszych wartości rzeźby, a nie jej powierzchownej narracyjności. Aktualność dzieła rzeźbiarskiego tkwi w pięknie odwiecznym stale odnawianym poprzez dziejowe przemiany życia.

Do jedności wyrazu artystycznego architektury i rzeźby, kształtujących się niezależnie prowadzi droga zbliżania się stopniowego, przyspieszyć ten proces może jedynie geniusz.

Franciszek Strynkiewicz.



A. MAILLOL „FLORA“

OŁTARZ MARIACKI

Ołtarz w kościele Mariackim w Krakowie wykonany przez Wita Stwosza w Krakowie w latach 1477 do 1486 należy do najwybitniejszych dzieł sztuki XV wieku i jest najcenniejszym zabytkiem jaki Polska posiada.

Wymiary 7 metr. szerokości i 11 wysokości. Główne figury środkowej sceny mają 2.80 m wysokości.

Wywieziony z Polski przez Niemców 1939 roku, odnaleziony w Norymberdze przez Dr. Karola Estreichera, dzięki staraniom władz okupacyjnych amerykańskich powrócił do Krakowa, 30 kwietnia 1946 roku, zapakowany w 105 skrzyniach. Ilość poszczególnych części składowych (figury i części architektoniczne) 446 pozycji spisu.

Ministerstwo Kultury i Sztuki poleciło konserwację ołtarza Kierownikowi Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków art. mal. konserwatorowi Marianowi Słoneckiemu.

Prace rozpoczęto w maju. Przeprowadzono najpierw dokładne pomiary stanu wilgotności i temperatury w przeznaczonych na ten cel salach w jednym z budynków na Wawelu, oraz w prezbiterium kościoła. Po ustaleniu i stworzeniu odpowiednich warunków pracy przystąpiono do rozpakowania skrzyń.

Po rozpakowaniu skrzyń oczyszczono rzeźby sposobem mechanicznym z wiórów i kurzu powstałego z ich sproszkowania, a dalej z kurzu i kopciu nagromadzonego od wieków. Pracę tę umożliwiła okoliczność, że ołtarz jest do najdrobniejszych szczegółów rozmontowany. Usunięto dawne przemalowania.

Przy sposobności oczyszczania zbadano, że ołtarz został znowu zaatakowany przez pasorzyta drzewnego anobium (czerwotok).

Obecne prace dotyczą zabezpieczenia ołtarza przed niszczącym działaniem anobium przez gazowanie, zastrzyki i impregnację.

Stan drzewa niszczonego od wieków przez owady wymaga przede wszystkim starannego zabezpieczenia i utrwalenia, zwłaszcza, że poprzednie konserwacje tego nie uwzględniły. Obecnie wysuwa się to jako najważniejsze zadanie konserwatorskie, które pochłonie wiele czasu. Ostatnim etapem prac będzie zbadanie polichromii szat i ewentualne przywrócenie ich do pierwotnego stanu.

Nad całokształtem prac które finansuje Ministerstwo Kultury i Sztuki czuwa specjalnie przez Ministerstwo powołany komitet z Generalnym Konserwatorem na czele.

Należy się spodziewać, że prace nad konserwacją ołtarza zostaną ukończone do września przyszłego roku.

M. S.

POLICHROMIA KOŚCIOŁA MARIACKIEGO

Z ramienia Państwowej Pracowni Konserwacji Zabytków Malarstwa na Wawelu prace konserwatorskie polichromii Jana Matejki z roku 1891 w kościele Mariackim w Krakowie prowadzi Prof. Wiesław Zarzycki, technolog i konserwator malarstwa monumentalnego.

Nad całokształtem prac czuwa powołany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki specjalny komitet, w skład którego wchodzą konserwatorzy i wybitni przedstawiciele nauki pod przewodnictwem Księdza Ferdynanda Machaja, proboszcza kościoła.

Dzieło Jana Matejki postanowiono zabezpieczyć przed dalszym procesem rozkładu użytego do farb spoiwa, co głównie spowodowało zniszczenie polichromii. Stwierdzono niedostateczne działanie dawnej wentylacji, którą obecnie powiększono dostosowując ją do wielkości prezbiterium.

Prof. Wiesław Zarzycki przeprowadził cały szereg prób dotyczących sposobu oczyszczania i utrwalania sproszkowanych lub łuszczących się powierzchni malatur przez odpowiednie fiksatywy zależnie od rodzaju zniszczenia. Próby dały doskonały rezultat, tak, że już dzisiaj można mówić o zachowaniu w 85 procentach oryginalnej polichromii.

Obecne badania wykazały, że cały szereg szczegółów polichromii, a zwłaszcza figur słynnej litanii wykonał sam Matejko.

M. S.



WIT STWOSZ (ok. 1447—1533) *Detal ołtarza kościoła Mariackiego w Krakowie. — Druga poł. XV w.*

CHARLES BAUDELAIRE — SALON 1846

Baudelaire, urodzony w r. 1821, miał zaledwie dwadzieścia cztery lata kiedy napisał swój pierwszy „Salon 1845". Nie przywiązywał on do tej pracy w latach późniejszych żadnej wagi, nie przyszło mu nawet na myśl umieścić jej w spisie artykułów i studiów krytycznych, które zamierzał był wydać w osobnej całości.

Jego „Salon 1846" ma już nieporównanie dojrzalszy charakter, poeta poznał właśnie w okresie roku tego Eugeniusza Delacroix i pogłębił znakomicie, pod wpływem długich z nim rozmów, swój stosunek do sztuki.

Fragmenty „Salonu" tego umieszczamy poniżej dla uczczenia setnej rocznicy.

(Fragmenty, przełożył Jan Sunderland)

I.

PO CO KRYTYKA?

Po co? — Wielki i straszliwy znak zapytania, który chwyta krytykę za kołnierz od pierwszego kroku, jaki ta chce zrobić w pierwszym rozdziale.

Artysta gani krytykę przede wszystkim za to, że nie może ona niczego nauczyć ani mieszczanina, który nie chce ni malować, ni pisać wierszy, — ani sztuki, skoro z jej to wnętrzności krytyka wyszła.

A jednak ilu artystów czasów obecnych jej tylko zawdzięcza swój ubogi rozgłos! Jest to być może najsłuszniejszy zarzut, jaki jej można uczynić.

Widzieliście rycinę Gavarniego, przedstawiającą malarza, pochylonego nad płótnem; za nim jakiś pan poważny, oschły, sztywny, w białym krawacie, ze swoim ostatnim felietonem w ręku. „Jeżeli sztuka jest szlachetna, to krytyka jest święta". — „Kto to mówi?" — „Krytyka!". Jeśli artysta odgrywa z łatwością piękniejszą rolę, dzieje się to dlatego, że krytyk jest zapewne takim krytykiem, jakich jest wielu.

Co się tyczy środków i metod, wysnutych z samych dzieł *), publiczność i artysta nie nauczą się tutaj niczego. Tych rzeczy trzeba się uczyć w pracowni, publiczność zaś interesuje się tylko wynikiem.

Wierzę szczerze, iż najlepszą jest krytyka zabawna i poetyczna; nie ta, zimna i algebraiczna, która pod pozorem wytłumaczenia wszystkiego nie zna ani nienawiści ani miłości i wyzuwa się dobrowolnie z temperamentu wszelkiego rodzaju; lecz — skoro piękny obraz jest naturą, pomyślaną przez artystę, — ta krytyka, która będzie tym obrazem, odbitym przez umysł inteligentny i wrażliwy. Tak tedy najlepszym sprawozdaniem z obrazu mógłby być sonet albo elegia.

Lecz ten rodzaj krytyki jest przeznaczony do zbiorków poezyj i dla poetycznych czytelników.

*) Wiem dobrze, że krytyka obecna ma inne pretensje; tak więc poleca ona zawsze rysunek kolorystom, a kolor rysownikom. Świadczy to o guście bardzo rozważnym i bardzo wzniosłym.

Co się tyczy krytyki w ścisłym znaczeniu słowa, mam nadzieję, że filozofowie zrozumieją to co powiem: aby być sprawiedliwą, to jest aby mieć rację bytu, krytyka winna być stronnicza, namiętna, polityczna, czyli dokonana z punktu widzenia ekskluzywnego, ale z punktu widzenia, który ogarnia najwięcej horyzontów.

Zapewne, wysławiać linię kosztem kolorytu, albo koloryt kosztem linii, jest to jakiś punkt widzenia; ale nie jest to ani bardzo szerokie, ani bardzo słuszne, i ujawnia wielką ignorancję przeznaczeń osobistych.

Nie wiecie w jakiej proporcji natura zmieszała w każdym umyśle zamiłowanie do linii z zamiłowaniem do koloru, i za pomocą jakich metod tajemnych dokonywa tego połączenia, którego wynikiem jest obraz.

Tak, szerszym punktem widzenia będzie indywidualizm dobrze zrozumiany: zalecać artyście naiwność oraz szczery wyraz swego temperamentu, wspomagany wszystkimi środkami, jakich mu dostarcza jego rzemiosło **). Kto nie ma temperamentu, nie jest godzien malować obrazów, i — wobec tego że zmęczyli nas naśladowcy, a zwłaszcza eklektycy — winien zostać robotnikiem na służbie u malarza z temperamentem. Wykażę to w jednym z ostatnich rozdziałów.

Odtąd, uzbrojony w pewne kryterium, w sprawdzian wysnuty z natury, krytyk winien spełniać swój obowiązek z pasją; gdyż, mimo że się jest krytykiem, niemniej jednak jest się człowiekiem, pasja zaś zbliża podobne temperamenty i unosi umysł na nowe wyżyny.

Stendhal rzekł kiedyś: „Malarstwo jest tylko zorganizowaną w dzieło moralnością". — Gdy się będzie rozumieć słowo „moralność" mniej czy więcej swobodnie, można to samo powiedzieć o każdej sztuce. Skoro są one wszystkie pięknem, wyrażonym przez uczucie, namiętność i marzenie każdego, czyli rozmaitością w jedności, albo różnymi obliczami absolutu, — krytyka styka się co chwila z metafizyką.

Wobec tego że każdy wiek, każdy naród posiadał wyraz swego piękna i swojej moralności, — jeśli się chce rozumieć przez romantyzm najnowszy i najbardziej nowożytny wyraz piękna, — wielki artysta będzie tedy — dla krytyka rozumnego i zamiłowanego, — ten, kto z warunkiem wyżej wspomnianym, to jest naiwnością, połączy, jaknajwięcej romantyzmu.

II.

CZYM JEST ROMANTYZM?

Nie wielu ludzi zechce dziś nadać temu słowu znaczenie realne i dodatnie; czyż ośmielą się jednak twierdzić, że jakieś pokolenie zgadza się toczyć kilkuletni bój pod sztandarem który nie jest symbolem?

**) Co do dobrze zrozumianego indywidualizmu, patrz w Salonie z r. 1845 artykuł o Williamie Haussoullier. Pomimo wszystkich wyrzutów, jakie mi zrobiono na ten temat, obstaję przy moim poczuciu; ale trzeba zrozumieć artykuł.

Proszę sobie przypomnieć zamieszki ostatnich czasów, a zobaczycie, że jeśli pozostało niewielu romantyków, to dlatego, że jeno nieliczni z nich znaleźli romantyzm; lecz wszyscy szukali go szczerze i lojalnie.

Niektórzy przykładali się jedynie do wyboru tematów; — nie mieli temperamentu swoich tematów. — Inni, wierząc jeszcze w społeczeństwo katolickie, próbowali odzwierciedlić katolicyzm w swoich dziełach. — Nazywać się romantykiem i systematycznie zapatrywać się w przeszłość, jest to przeczyć samemu sobie.— Ci w imię romantyzmu, bluźnili przeciwko Grekom i Rzymianom: choć można stwarzać romantycznych Rzymian i Greków, gdy się jest samemu romantycznym. Prawda w sztuce i koloryt lokalny sprowadziły wielu innych na manowce. Realizm istniał dawno przed tą bitwą, a zresztą, skomponować tragedię albo obraz dla p. Raula Rochette'a jest to narazić się na zadanie kłamu przez pierwszego lepszego, jeśli ten jest bardziej uczony od p. Raula Rochette'a *) Romantyzm nie polega właśnie ani na wyborze tematów, ani na ścisłej prawdzie, lecz na sposobie, w jaki się [illegible].

Szukano go nazewnątrz, a tylko wewnątrz można go było znaleźć.

Dla mnie romantyzm jest najświeższym, najbardziej współczesnym wyrazem piękna.

Istnieje tyle rodzajów piękna, ile jest zwykłych sposobów poszukiwania szczęścia **).

Filozofia postępu tłumaczy to jasno; skoro tedy istniało tyle ideałów, ile istniało u narodów sposobów rozumienia moralności, miłości, religii itd., romantyzm nie będzie polegał na doskonałym wykonaniu, lecz na koncepcji podobnej do moralności wieku.

Jeśli mieliśmy rokoko romantyzmu, niewątpliwie najnieznośniejszego z wszystkich, to dlatego, że niektórzy umiejscowili romantyzm w doskonałości rzemiosła.

Przede wszystkim więc trzeba znać oblicza natury i stany człowieka, którymi artyści przeszłości pogardzili lub których nie [illegible].

Kto powiada: romantyzm, powiada sztuka nowa, — czyli intymność, duchowość, kolor, dążenie do nieskończoności, wyrażone za pomocą wszystkich środków, jakie obejmują sztuki piękne.

Wynika z tego, że między romantyzmem, a dziełami jego głównych zwolenników zachodzi oczywista sprzeczność.

Cóż dziwnego, że barwa gra bardzo ważną rolę w sztuce nowożytnej? Romantyzm jest synem północy, północ zaś jest kolorystyczna; marzenia i feerie są dziećmi mgły. Anglia, ta ojczyzna niepohamowanych kolorystów, Flandria, pół Francji są pogrążone w mgłach; Wenecja sama tonie w lagunach. Co się tyczy malarzy hiszpańskich, są to raczej kontrastowcy niż koloryści.

Za to Południe jest naturalistyczne, gdyż przyroda jest tam tak piękna i tak jasna, że człowiek, nie pragnąc niczego, nie znajduje do wymyślenia nic piękniejszego, jak to co widzi: tutaj sztuka w plenerze, a kilkaset mil wyżej głębokie marzenia pracowniane i spojrzenia fantazji, zatopione w szarych horyzontach.

Południe jest brutalne i pozytywne, jak jaki rzeźbiarz w swych najdelikatniejszych kompozycjach; Północ, cierpiąca i niespokojna, pociesza się wyobraźnią, i jeśli się zajmuje rzeźbą, to będzie ona częściej malowniczą niż klasyczną.

Jakkolwiek czystym jest Rafael, pozostaje on tylko umysłem materialnym, poszukującym nieustannie czegoś stałego; lecz ta szelma Rembrandt jest potężnym idealistą, który prowadzi myśl i marzenie w zaświaty. Pierwszy stwarza istoty nowe i dziewicze,— Adama i Ewę; — lecz drugi potrząsa łachmanami przed naszymi oczyma i opowiada nam o cierpieniach ludzkich.

Jednakże Rembrandt nie jest czystym kolorystą, lecz harmonistą; jakże więc będzie nowy efekt, a romantyzm godzien uwielbienia, jeśli jakiś potężny kolorysta odda [illegible] i najdroższe marzenia zapomocą koloru, przystosowanego do tematów!

Zanim przejdziemy do studium nad człowiekiem,***) który jest dotychczas najgodniejszym przedstawicielem romantyzmu, chcę napisać o kolorze szereg uwag, które nie będą zbędne dla pełnego zrozumienia książeczki niniejszej.

III

O KOLORZE

Wyobraźmy sobie piękny widok przyrody, w którym wszystko się zieleni, czerwieni, wibruje i mieni się w wolnej przestrzeni, gdzie wszystkie rzeczy, rozmaicie zabarwione zależnie od swego ustroju molekularnego, zmieniając się z sekundy na sekundę przez przemieszczanie się cienia i światła, i poruszane przez pracę wewnętrzną ciepłoty, znajdują się w stanie wiecznego drgania, które wywołuje wibrację linij i uzupełnia prawo ruchu wiecznego i powszechnego. — Ogrom, czasem błękitny, a często zielony, rozciąga się do granic nieba: to morze. Drzewa są zielone, trawniki zielone, mchy zielone; zieleń się przewija w pniach, niedojrzałe łodygi są zielone; zieleń jest podłożem przyrody, bo zieleń kojarzy się łatwo z wszystkimi innymi tonami *).

Co mnie uderza przede wszystkim, to to że wszędzie — maki polne na trawnikach, papugi itd., — czerwień śpiewa sławę zieleni; czerń — kiedy jest, — zero samotne i bez znaczenia, wstawia się o pomoc błękitu lub czerwieni. Błękit, czyli niebo, jest przetykany lekkimi białymi płatkami lub szarymi masami, które łagodzą z powodzeniem jego ponurą surowość, — i, skoro, zimą czy latem, sezonowy opar kąpie, łagodzi lub pochłania kontury, przyroda staje się podobną do zabawki, zwanej bąkiem, która poruszając się z szybkością przyśpieszoną, wydaje się szarą, aczkolwiek kojarzy wszystkie kolory.

Soki się wznoszą i — będąc mieszaniną pierwiastków — rozkwitają w tonach zmieszanych; drzewa, skały, granity przeglądają się w wodach i składają w niej swoje odbicia; wszystkie przedmioty przejrzyste zaczepiają w locie światła i barwy sąsiednie i dalekie. W miarę poruszania się słońca tony zmieniają walory, lecz szanując zawsze swoje sympatie i nienawiści przyrodzone, żyją nadal harmonijnie dzięki wzajemnym ustępstwom. Cienie ślizgają się zwolna i gonią przed sobą lub gaszą tony, w miarę jak światło, również przemieszczające się, chce wywołać oddźwięk odnowa. Te z kolei odsyłają sobie refleksy i, zmieniając się, laserując się zapomocą pierwiastków przezroczystych i zapożyczonych, mnożą do nieskończoności swoje melodyjne skojarzenia i ułatwiają je. Gdy wielkie ognisko chowa się w wodzie, ze wszystkich stron wznoszą się czerwone fanfary; krwawa harmonia wybucha na horyzoncie i zieleń bogaci się purpurą. Lecz wkrótce wielkie sine cienie pędzą przed sobą rytmicznie tłum tonów pomarańczowych i subtelnie różowych, które są jakby dalekim i osłabionym echem światłości. Ta wielka symfonia codzienna, która jest wieczną odmianą symfonii wczorajszej, — to następstwo melodyj, gdzie rozmaitość wyłania się zawsze z nieskończoności, ten złożony hymn nazywa się kolorem.

W kolorze znajduje się harmonię, melodię i kontrapunkt.

Jeśli ktoś chce się przyjrzeć szczegółowo przedmiotowi niewielkich rozmiarów, — na przykład ręce kobiety nieco krwistej, nieco chudej i o bardzo delikatnej skórze, ujrzy, że między zielenią mocno naznaczonych żył, jakie ją przerzynają, a krwawymi tonami, które podkreślają stawy, istnieje doskonała harmonia;

*) Raul Rochette — archeolog francuzki, 1789 — 1854 (przyp. tłum.).

**) Stendhal.

***) Chodzi o Eug. Delacroix (przyp. tłum.).

*) Z wyjątkiem tych, od których pochodzi, to znaczy żółtego oraz niebieskiego; jednakże mówię tu tylko o tonach czystych. Bo reguła ta nie stosuje się do kolorystów wyższej miary, którzy znają do głębi naukę kontrapunktu.

różowe paznokcie odcinają się od pierwszego członka palców, który ma kilka tonów szarych i brunatnych. Co się zaś tyczy dłoni, linie życia, bardziej różowe i bardziej czerwone, są oddzielone od siebie siecią zielonych lub niebieskich żył, jakie ją pokrywają. Badanie tegoż przedmiotu, dokonane za pomocą lupy, na jakiejkolwiek przestrzeni, nawet najmniejszej, wykaże doskonałą harmonię tonów szarych, niebieskich, brązowych, zielonych, pomarańczowych i białych, ogrzanych przez odrobinę żółtego; — która harmonia, skojarzona z cieniami, wytwarza modelunek kolorystów, istotnie różny od modelunku rysowników, których trudności sprowadzają się mniej więcej do skopiowania gipsowego odlewu.

Kolor jest tedy zgodnością dwóch tonów. Tonu ciepłego i tonu chłodnego, na których przeciwstawieniu polega cała teoria, nie można określić w sposób absolutny: ich istnienie jest li tylko względne.

Lupa jest okiem kolorysty.

Nie zamierzam wnioskować stąd, że kolorysta winien zaczynać od drobiazgowego badania tonów, zmieszanych na bardzo ograniczonej przestrzeni. Bo nawet przyjmując, że każda drobina jest obdarzona swoistym tonem, trzeba by było, żeby materia była podzielona do nieskończoności; zresztą skoro sztuka jest li tylko abstrakcją i poświęceniem szczegółów na rzecz całości, należy się zajmować zwłaszcza masami. Ale chciałem dowieść, że, gdyby to było możliwe, jakkolwiek liczne by były tony, byle by były zestawione logicznie, stopiły by się one w naturalny sposób dzięki prawu, jakie nimi rządzi.

Powinowactwa chemiczne są przyczyną, dla której przyroda nie może popełnić błędów w układzie tych tonów; dla niej bowiem forma i kolor, to jedno.

Nie może ich popełnić również prawdziwy kolorysta; i wszystko mu wolno, bo zna on od urodzenia gamę tonów, rezultat ich zmieszania oraz całą sztukę kontrapunktu, i może stworzyć w ten sposób harmonię z dwudziestu rozmaitych czerwieni.

Jest to do tego stopnia prawdziwe, że gdyby jaki obywatel-antykolorysta ośmielił się przemalować swój folwark w niedorzeczny sposób i w krzykliwej gamie kolorów, gęsty i przezroczysty pokost atmosfery i uczone oko Veronesa sprostowały by całość i wytworzyły by na płótnie zespół zadowalniający, być może konwencjonalny, ale logiczny.

Tłumaczy to, w jaki sposób kolorysta może wyrażać kolor w sposób paradoksalny, i jak studiowanie natury prowadzi często do wyniku wcale odmiennego od natury.

Powietrze gra rolę tak wielką w teorii koloru, że gdyby jaki pejzażysta namalował liście drzew tak jak je widzi, otrzymał by ton fałszywy; zważywszy, że między widzem a obrazem przestrzeń powietrzna jest o wiele mniejsza, niż między widzem a przyrodą.

Kłamstwa są stale konieczne, nawet po to, żeby osiągnąć złudzenie prawdy.

Harmonia jest podstawą teorii koloru.

Melodia jest jednością w kolorze, czyli kolorem ogólnym.

Melodia wymaga zakończenia; jest to całość, w której wszystkie efekty przyczyniają się do efektu ogólnego.

Tak więc melodia pozostawia w umyśle głębokie wspomnienie.

Większości naszych młodych kolorystów brak melodii.

Dobrym sposobem, by się przekonać, czy obraz jest melodyjny, jest przyjrzeć mu się z dostatecznej odległości, aby nie zdawać sobie sprawy ani z tematu, ani z linij. Jeżeli obraz jest melodyjny, to już ma jakieś znaczenie, i już zajął miejsce w rejestrze wspomnień.

Styl i uczucie w kolorze pochodzą z wyboru, wybór zaś pochodzi z temperamentu.

Istnieją tony wesołe i figlarne, figlarne i smutne, bogate i wesołe, bogate i smutne, pospolite i oryginalne.

Tak więc kolor Veronesa jest spokojny i wesoły, kolor Delacroix jest często pełen skargi, a kolor pana Catlin często straszny.

Miałem przez długi czas przed oknem szynk, podzielony na połowy jaskrawo-zieloną i jaskrawo-czerwoną które sprawiały rozkoszny ból moim oczom.

Nie wiem, czy jaki analogista ustalił niewzruszenie zupełną gamę barw i uczuć, lecz przypominam sobie ustęp Hoffmanna, który doskonale wyraża moją myśl i będzie się podobać tym wszystkim, którzy szczerze miłują przyrodę: „Nietylko we śnie i w lekkim majaczeniu, jakie poprzedza sen; jeszcze na jawie, gdy słyszę muzykę, odczuwam analogię oraz intymny związek między barwami, dźwiękami i woniami. Wydaje mi się, że wszystkie te rzeczy zostały poczęte przez ten sam promień światła, i że winny się łączyć w cudownej zgodzie. Zwłaszcza zapach rudych i czerwonych nagietków wywiera na moją osobę wpływ magiczny. Pogrąża mnie on w głębokie marzenie, i słyszę wtedy jakby w oddali poważne i głębokie dźwięki oboju"*).

Stawia się często pytanie, czy jeden człowiek może być jednocześnie wielkim kolorystą i wielkim rysownikiem.

Tak i nie; bo istnieją różne rodzaje rysunku.

Zaletą czystego rysownika jest zwłaszcza delikatność, a delikatność ta wyłącza maznięcie: lecz istnieją szczęśliwe położenia plamy i często walorysta mający za zadanie wyrazić przyrodę kolorem, straciłby więcej, unikając szczęśliwych położeń plamy, niż poszukując większej surowości rysunku.

Z pewnością kolor nie wyłącza rysunku w wielkim stylu, na przykład rysunku Veronesa, który działa przede wszystkim całokształtem oraz masami; wyłącza natomiast rysunek szczegółów, kontur szczególiku, gdzie położenie plamy pochłonie zawsze linię.

Zamiłowanie do powietrza, wybór tematów z ruchem, wymagają użycia linij płynnych i rozwianych.

Rysownicy par excellence działają według zasady odwrotnej, a jednak analogicznej. Bacznie śledząc i chwytając linię w jej najtajniejszych wibracjach, nie mają czasu ujrzeć powietrza i światła, czyli ich następstw, a nawet starają się ich nie widzieć, aby nie zaszkodzić zasadzie swojej szkoły.

Można więc być jednocześnie kolorystą i rysownikiem, lecz w pewnym znaczeniu. Jak rysownik może być kolorystą w wielkich masach tak kolorysta może być rysownikiem dzięki zupełnej logice zespołu linij; ale jedna z tych zalet pochłania zawsze szczegół w drugiej.

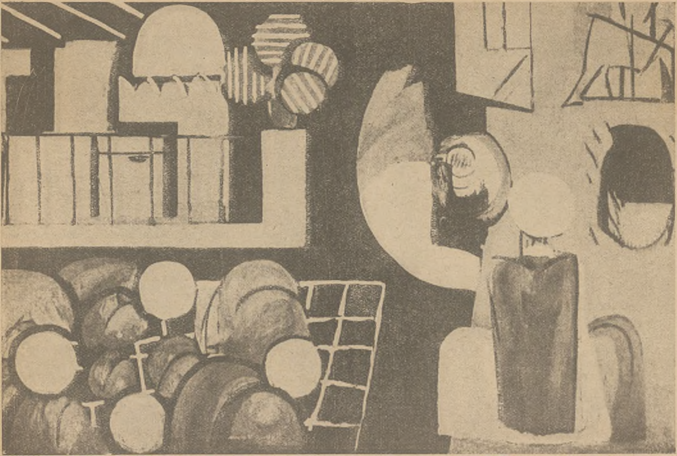
Koloryści rysują jak przyroda; granice ich figur są ustalone w naturalny sposób przez harmonijną walkę mas barwnych.

Czyści rysownicy są filozofami i poszukiwaczami kwintesencji natury.

Koloryści są poetami epickimi.

Tłum. Jan Sunderland.

*) Kreisleriana.



[redacted] „MAROKAŃCZYCY"

(Olej, wielkość płótna 278 × 180)

TADEUSZ POTWOROWSKI

WRAŻENIA Z MUZEÓW LONDYŃSKICH

Samo istnienie dzieł sztuki, które zostały stworzone przez artystów w różnych epokach i które znajdują się w posiadaniu jakiegoś społeczeństwa nie wystarcza dla tworzenia kultury w tym społeczeństwie, [redacted] stały kontakt pomiędzy dziełem sztuki i człowiekiem.

W Londynie w dziedzinie sztuk plastycznych wojna prawie zupełnie ten kontakt zerwała.

Muzea i galerie obrazów ukryły się pod ziemią na przeciąg długich 6-ciu lat.

Tylko prywatne galerie, odpowiadające paryskim marchandom, nie zamknęły swoich sal, wystawiając obrazy malarzy współczesnych nawet podczas najgorszych bombardowań. Kiedy galeria Lefevre została zniszczona przez wybuch bomby otworzono nową w innym miejscu, Redfern z rozbitym dachem i bez szyb kontynuował swoje wystawy.

Każdy obraz Picasso'a, Bonnard'a czy Mathiew Smith'a zobaczony w tych warunkach był przebłyskiem nadziei i wiary w niszczoną przez barbarzyńców kulturę współczesną.

Zaraz po zakończeniu wojny w Europie zarząd National Gallery, nie czekając na odnowienie gmachu zaczął otwierać jedną salę za drugą, pokazując najwspanialsze swoje obrazy. Kontakt sztuki ze społeczeństwem został nanowo nawiązany.

Byłem wzruszony, kiedy wchodząc do sali National Gallery zobaczyłem po wielu latach, wielkie płótna Rembrandta, Tycjana, Rubensa i El Greca.

Zamknięta w ramach płaszczyzna obrazu przyciągała moją uwagę. Patrząc, przechodziłem wzrokiem z jednej formy na drugą i wzruszałem się śmiałymi zestawieniami kolorów, które tworzyły fikcję przestrzeni.

Mój wzrok powracał do form najbardziej nieoczekiwanych niepodobnych do żadnych, jakie widziałem przedtem.

Dopiero po dłuższej chwili poszczególne formy i plamy kolorowe łączyły się ze sobą i obraz zaczynał działać jako całość. Wkrótce jednak wszystko w nim gasło i zmęczony i wyczerpany musiałem odchodzić.

Mam wrażenie, że patrzenie na obraz jest bardzo trudne i wymaga wielkiej koncentracji uwagi. Wysiłek widza podobny jest w swoim gatunku do wysiłku twórcy obrazu, tylko, że kolejność emocji jest odwrotna, idzie od definicji do źródła.

Prawdziwą rewelacją były dla mnie obrazy Rubensa gruntownie oczyszczone, „Sąd Parysa" i „Porwanie Sabinek".

Kiedy patyna wieków została z nich zdjęta okazało się, że mają one koloryt tak świeży i bogaty jak obrazy największych współczesnych kolorystów.

Widać w nich każde położenie farby subtelne i wrażliwe. Niektóre fragmenty mają w sobie niczym niezamaskowaną śmiałość w zestawieniach kolorystycznych, rewelacyjną i nieoczekiwaną.

Historycy sztuki ze starej szkoły i malarze z akademii zostali nieprzyjemnie zaskoczeni. Okazało się, że ich teorie były budowane na podstawie obserwacji patyny wieków, która znikła. Malarstwo, które pozostało okazało się zadziwiająco bliskie malarstwa Renoir'a, Bonnard'a a nawet Matisse'a.

Patrząc na El Greca „Wypędzenie ze świątyni" przypomniały mi się absurdy, które historycy sztuki wypisywali na temat błędnej budowy oka u tego wielkiego artysty, która miała powodować deformacje optyczne w jego rysunku. W rzeczywistości postacie w obrazach El Greca są formami wyrażającymi ruch, mają one w sobie równowagę, która jest niepodobną do równowagi form w spoczynku.

Żaden malarz nie posunął się tak daleko w poszukiwaniu formy ruchu jak El Greco.

Postać dziewczyny z koszykiem na głowie, w głębi „Wypędzenia ze świątyni" ma zestawione w tak przedziwny sposób formy rąk, głowy i stóp w kontraście do masy draperii w którą jest odziana, że stwarza wrażenie poruszającej się bez końca.

Wielki obraz Ucella przedstawiający bitwę pod San Romano ma konstrukcję opartą na zupełnej równowadze form istniejących w przestrzeni poza zasięgiem czasu.

Olbrzymie kopie pionowo ustawione i gorące tworzą kontrast przejmujący z fioletowymi wzgórzami o falujących poziomych formach. Czarne i białe ciężkie masy koni na pierwszym planie wznoszą się nad połamanymi szczątkami uzbrojenia. Czerwone kule pomarańcz, na ciemno zielonym tle rozdzielającym pierwszy plan obrazu od drugiego, świecą się jak słońce. Jest to obraz przedstawiający walkę form potężnych.

Mam wrażenie, że z trzech obrazów Ucella na ten sam temat najlepszy jest ten znajdujący się w Uffizi we Florencji.

Kiedy zobaczyłem w głębi ciemnej sali, oświetloną lampą elektryczną „Atenę" Rembrandta byłem zaskoczony łącznością istniejącą pomiędzy tym obrazem i pewnymi obrazami Picassa z ostatniej wystawy w Victoria & Albert Muzeum. Ta sama budowa form jednych nad drugimi. Form o odmiennym ruchu działającym w różnych kierunkach. Formy zapadające się w głąb przeciwstawiały się formom wznoszącym się w górę. Głębia twarzy tworzyła potężny kontrast ze szczytem piramidy który wyobrażał sowę o formach wychodzących naprzód. Cały obraz oparty jest na zestawieniach czerwono-zielonych.

Kiedy zszedłem po schodach na dół do pokoi w których Tate Gallery urządziła wystawę swoich zbiorów miałem wrażenie wejścia do współczesności.

Małe szkice pejzażowe Constabla piękne w swojej prostocie, oparte na subtelnych zestawieniach zieleni są najlepszymi obrazami tego malarza. Czas nie miał na nie wpływu, są ciągle aktualne i wzruszające.

Mam wrażenie, że Hogarth jest niedoceniony przez własny naród, jego obrazy często przeładowane szczegółami, co było koniecznością epoki, mają w sobie wspaniałą konstrukcję i jakąś brutalną siłę. Jeden tylko obraz Hogartha zachował się jako niewykończony szkic, ale można sobie wyobrazić jakby wspaniale wyglądały inne jeżeliby nie były przepracowane.

Z radością zatrzymałem się przed „La musique aux Tuilleries" E. Maneta. Cały obraz jest zbudowany na zestawieniach czarno żółtych i szaro zielonych z wielką powściągliwością.

Na drugiej ścianie widzę śmiałą niebieską plamę i całą konstrukcję form, jedna obok drugiej w „Serveuse de bocs" tego samego malarza.

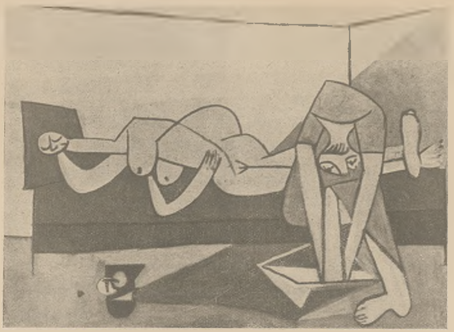
„La femme assise", Degas'a ma gamę ograniczoną do przezroczystych czarności, ciemnej czerwieni i szaro zielonych delikatnych tonów. Podobno Degas malując miał zawsze przy sobie jakąś perską szmatkę z której brał swoje zestawienia kolorystyczne.

Trudno jest opisywać słowami obrazy, można podać najwyżej pewne wrażenia które te obrazy pozostawiły. Wyliczanie nazwisk i tytułów też niewiele pomoże do odtworzenia sugestywnej potęgi tych kolosalnych zbiorów dzieł sztuki, które znajdują się obecnie w Londynie.

Tadeusz Potworowski.



Pablo Picasso w pracowni



PABLO PICASSO *„KOBIETA NA KANAPIE" (olej) 18.IV 1940 r.*

HENRYK GOTLIB

MATISSE I PICASSO W LONDYNIE

Picasso uchodził w Anglii już przed wojną za największego i najbardziej zapładniającego malarza naszej epoki. Matisse'a, Rouaulta i Bonnarda (w tej właśnie kolejności) bardzo tu ceniono, ale nie przypisywano im ani w części tego znaczenia, jakim w oczach artystycznych i intelektualnych kół angielskich cieszy się dzieło Picasso'a.

Dlatego zapewne na pierwszy pokaz dorobku malarstwa francuskiego z lat wojennych wybrała „La Direction Generale des Relations Culturelles" 30 płócien Matisse'a, malowanych w latach od 1896 do 1944 i 35 płócien, przeważnie dużych rozmiarów, Picasso'a, pochodzących z ostatnich 6 lat, t.zn. od 1939—1945 r.

Malarstwo Picasso'a znam oczywiście, podobnie jak wielu Polaków, którzy przebywali w Paryżu, z różnych jego okresów. Znam jego początki zgromadzone skrupulatnie w pięknym, nowoczesnym Museo de Cataluna w Barcelonie, gdzie stwierdzić można bezpośrednią zależnoś młodocianego Picasso'a od Toulouse-Lautreca i zdecydowaną skłonność do literackości i akcentów, zwanych popularnie ekspresjonizmem. W epoce t.zw. niebieskiej i późniejszej, t.zw. klasycznej, malarstwo jego wyzwala się w pewnej mierze z tych więzów, ale do wyodrębnienia widzenia plastycznego z elementów pozawizualnych dochodzi Picasso chyba tylko w okresie kubistycznym.

Płótna z ostatnich 6 lat, pokazane w Londynie, nie stanowią ani nowej ewolucji, ani przeskoku do nowych niespodzianych sposobów prezentacji, do których przywykliśmy u Picasso'a. Niemniej 6-cioletnia wojenna twórczość Picasso'a jest w pewnym sensie odmienna od dawniejszej.

Na pierwszy rzut oka wydaje się, że mamy przed sobą jakgdyby kompilację łączącą, w sposób nieraz bardzo niepokojący, style z rozmaitych jego okresów z osiągnięciami okresu kubistycznego. Ale pierwsze to wrażenie nie pokrywa się z istotną przemianą, jaka zaszła u Picasso'a. Wszystkie dotychczasowe jego „maniery" charakteryzowała, jak mi się wydaje, jedna zasadnicza cecha: przewijająca się wśród zmiennych stylów pogoń za znalezieniem „stylu" czyli systemu widzenia i przedstawienia swego widzenia rzeczywistości w jakiś ściśle określony i powtarzalny sposób; inaczej mówiąc, dążenie do klasycyzmu. Rysunki naśladujące greczyznę z III. i II. wieku przed Chr. i akademickie napoły malarstwo z tego czasu, to jakgdyby odruch zniecierpliwienia, jakgdyby zejście z trudnej, odkrywczej drogi konstrukcji kubistycznej, i nagła decyzja osiągnięcia klasycznej formy sposobem łatwiejszym, wyłuskania jej z bogatych złóż przeszłości, z tradycji.

Ten, w pewnym sensie, rozpaczliwy odruch Picasso'a stanowił, jak to dziś stwierdzić możemy, ostatnią próbę zorganizowania widzenia i przedstawienia rzeczywistości sposobem klasycznym. Ten najmniej osobisty i w dużo mniejszym stopniu odkrywczy od innych jego „manier" klasycyzm był zarazem ostatnim ode-



P. PICASSO — Kosz owoców i garnek z kwiatami (olej), VIII, 1942



P. PICASSO — „Gołębie i dziecko" (olej) 24.VIII. 1943

zwaniem się tego artysty w mowie zdeterminowanej, ścisłej i jednoznacznej, niezmąconej emocjonalnymi odruchami przypadkowości, pokusami temperamentu i rozmyślnie niekontrolowanej wypowiedzi.

Ale już na parę lat przed wojną w sztukę Picasso'a przedostały się wpływy surrealistyczne, sygnalizujące swe pojawienie się niespokojną, barokową linią i dekoracyjnym ustawieniem form i kolorów w obrazie.

Nie będę próbował tłomaczyć tej ewolucji w malarstwie Picasso'a. Złożyły się na nią zapewne różne elementy: 1) świadomość, że pseudo-klasycyzm jest raczej rezygnacją ze stworzenia nowego klasycyzmu, niż pozytywnym odkryciem, 2) temperament Hiszpana, z natury skłonnego do wyżywania się romantycznego, i 3) ambicja i próżność nowatora, który widzi dokoła siebie „młodych" prześcigających go w nowatorstwie i w burzeniu resztek tradycjonalizmu.

Ta ewolucja dokonała się u Picasso'a w czasie wojny do końca. Pokaz obecny jest więc jakgdyby zupełnym już przełamaniem wszelkich tam i dyscypliny, jest wypłynięciem na pełne fale romantyzmu bez hamulców i oporów.

Tak tłomaczę sobie stłoczenie na jednym i tym samym płótnie (z roku 1943 lub 1945) konkstrukcji kubistycznej z opowiadaniem o nastroju pejzażu paryskiego, powiązanie (znowu na tym samym płótnie) bezruchu z iluzjonistycznym przedstawieniem ruchu, dalej form ściśle geometrycznie określonych z rozchybotanymi i bezforemnymi uderzeniami pędzla; krótko mówiąc: poddawanie się bez żadnego wewnętrznego oporu grotesce chwilowego, przypadkowego zobaczenia rzeczywistości. Picasso, którego obrazy z ostatnich paru lat noszą demonstracyjnie datę dnia (jednego dnia!!) w którym zostały wymalowane, (a są to nieraz płótna parometrowe), zeszedł — jak mi się wydaje — ze żmudnej drogi budowania i rozbudowywania nowej własnej wizji, i z niecierpliwą energią i gorączkową pasją zużywa nagromadzony przez parę dziesiątek lat malarskiego życia materiał na oślep, świadomie bezplanowo, i bez dalszego, jak się zdaje, wytkniętego celu.

Mając dziś przed sobą niejako wszystkie elementy twórczości Picasso'a zdać sobie możemy jaśniej, niż dawniej, sprawę z jego osiągnięć, a zarazem z organicznej choroby, która od początkowych niemal stadiów aż do jej fazy dzisiejszej konsekwentnie i nieprzerwanie toczy dziwacznym grymasem czystość i autentyczność jego plastycznego wypowiadania się.

Sprobujmy zanalizować szczegółowiej i konkretniej naturę tego niedomagania.

„Leżący akt", pochodzący z roku 1942, jest jednym z tych obrazów, których, raz je zobaczywszy, nie zapomina się nigdy. Wrażliwość na formy przestrzenne: odchylona ku tyłowi głowa, której równoczesną frontalną obecność odczuwa Picasso z nieodpartą siłą, osadzenie w centrum płótna potężnego sklepienia brzucha, dokoła którego z iście hiszpańskim nieokiełzaniem kłębią się elementy ud, nóg, ramion i rąk z nieoczekiwanym i jakże bogatym i jakgdyby niedostrzeżonym dotąd przez nikogo światem cudnie powiązanych i wiążących się kształtów — to epopeja formy ludzkiego ciała na najwyższą miarę. Architektoniczna ta konstrukcja rozłożona jest w przestrzeni, którą przeciągają czarne linie potęgujące i akcentujące położenie w przestrzeni składowych elementów całości. Ale rzecz dzieje się na pustyni; w przestrzeni, gdzie niema nic. Malarz powiedziałby, że figura nie ma tła. Lub powiedzmy inaczej: potężna wizja formy jest wizją rzeźbiarską, przeniesioną gwałtem na dwuwymiarowe płótno.

Wracałem do tego płótna parokrotnie. Potem przerzucałem wzrok na inne obrazy Picasso'a. I zdaję sobie wyraźnie sprawę z faktu, że nienaturalność i jakgdyby groteskowość jego dzieła jedno ma źródło; źródło, które nazwałbym grzechem pierworodnym sztuki Pabla Picasso'a. Picasso nie jest z natury i z urodzenia malarzem. Patrzy na przedmioty i odczuwa ich obecność poprzez ich kształty; wrażliwość jego reaguje nie na zjawę kolorową, ale



P. PICASSO *Portret damy (olej) 5.III. 1940 r.*



P. PICASSO *Kobieta z kapeluszem—ryba (olej) 19.IV. 1942 r.*

na dziwne formy, na kłębowisko kształtów i ich położenie w przestrzeni. Lecz zmuszony — z własnego wyboru — do wypowiedzenia się na dwuwymiarowym płótnie, używa koloru i światłocienia dla pokazania swojej formy, w ciągłej walce o przełamanie dwóch wymiarów, o przezwyciężenie niemożliwości przedstawienia wymiaru trzeciego, przedstawienia przedmiotu po rzeźbiarsku, to znaczy, ze wszystkich stron. Stąd „nienaturalność" jego obrazów, stąd ich dziwność i niedosyt, który wywołują u malarza, i przekonanie, że malarstwo to, tak odkrywcze i autentyczne, nie jest... w ostatniej instancji malarstwem.

Twórczość Picasso'a, — a jest to twórczości tej miarą i sprawdzianem — przywodzi na myśl liczne w historii malarstwa przemiany stylów, obce podstawowym założeniom tej sztuki. Kiedy Masaccio, Sieneńczycy lub Giotto wprowadzili na płaską ścianę kościoła perspektywę, złudzenie przestrzeni i na miejsce średniowiecznej jednopłaszczyznowości wprowadzili bryłę, czyż nie było to sprzeczne z naturą malarstwa i czy artyści i rzemieślnicy średniowiecza nie musieli odczuwać tych inowacji jako gwałtu, zadanego naturze malarstwa? A kiedy malarze barokowi na miejsce statyki, logiki ciężarów i klasycznej kompozycji wprowadzili ruch, jako elementarną nowość w malarstwie, burząc nierozłączny z naturą malarstwa bezruch, czyż nie wykroczyli przeciw istocie i sensowi malarstwa w stopniu niemniejszym niż Picasso?

Sąsiedztwo obrazów Matisse'a zdaje się potęgować opisane tu odczucia. Matisse jest malarzem pełnej krwi. Na widowisko, jakie nam daje, składają się plamy koloru nieraz bardzo surowe, niemal banalnie proste, to znów jakieś niezwykłe, nieznane i niespodziewane.

Matisse dobiegający 80-ki przeszedł w czasie wojny ewolucję, w przekonaniu moim, bardzo znamienną i ważną. Patrząc na płótna jego uszeregowane na ścianie według lat ich powstania (od 1896 do 1945) stwierdzamy jak z roku na rok kolor jego odpyla się coraz bardziej z mgły impresjonistycznej, jak uparta jego wola skrapla powietrze ustawione ścianą szarości między widzem a przedmiotem widzenia, i jak — w ostatnich zwłaszcza latach — malarstwo jego dochodzi do krystalicznej czystości, uwalniając kolor, ostatnim gwałtownym szarpnięciem, z więzów powietrznej obsesji.

W płótnach pochodzących z ostatnich 6-ciu lat wojny inną jeszcze, równie gawłtowną dostrzedz można przemianę.

Niepokoiła mnie zawsze w malarstwie Matisse'a rozbieżność między położeniem plamy kolorowej w przestrzeni a ustawieniem w niej formy. Plamy leżały zawsze na wierzchu płótna, płasko obok siebie, wszystkie niemal na tejsamej płaszczyźnie. Rysunek zaś, a więc n.p. linia obiegająca akt lub kanapę, na której akt spoczywa, pokazywała i sugerowała przestrzeń, prowadząc nasze oko w głąb płótna.

Mam wrażenie (na podstawie niektórych obrazów, a zwłaszcza niektórych rysunków), że rozbieżność ta niepokoiła Matisse'a stale, przez całe długie jego malarskie życie I oto teraz, starzec stojący nad grobem, dokonuje cesarskiego cięcia. Plamy kolorowe przestają wahać się między płaskością a przestrzennością, Jedne wyskakują wprost przed płótno, przerażając nas jaskrawością i gwałtownością okrzyku, inne, niemniej czyste i odświętne, w ciszy uchodzą w głąb płótna. Tym decyzjom karnie towarzyszą: kontur, proporcje plam i forma czyli kompozycja płótna.

Odcięci od twórczości francuskiej przez siedem lat, a dziś z nienacka postawieni oko w oko z jej czołowymi osiągnięciami, zdać sobie możemy łatwiej niejako sprawę z ważkości dzieła Picasso'a i Matisse'a. Trafną ocenę ułatwia nam inny jeszcze moment: przez siedem blisko lat wojny zamknięta była National Gallery w Londynie i dopiero od paru miesięcy oglądać znów możemy Rembrandta i Giotta, Tintoretta i Ucella. Oko artysty wygłodniałego malarstwa przerzuca się, po siedmioletnim poście, żarłocznie na świeżo od sztuki dawnej do najnowszej, od współczesnych do najdawniejszych. W obliczu tego zestawienia osiągnięcia Matisse'a i Picasso'a zdają się bardzo doniosłe. Matisse doprowadził, zwłaszcza w ostatniej fazie swej pracy, plamę kolorową do takiej pełni brzmienia, tak wyzwolił ją od pedałów i tłumików nakładanych na nią przez wieki malarstwa, przez mistrzów renesansu i baroku, przez wiek XVIII, przez „naturalistów" i impresjonistów, że witamy dziś malarstwo Matisse'a z uśmiechem równie radosnym jak pełnokolorowy, pełnym kolorem nasycony „prymityw" sieneński, jak fresk z wyspy Krety, jak mozaikę wczesno-bizantyjską lub jak perską miniaturę

Niemniej doniosłe są osiągnięcia i inspiracje Picasso'a w dziedzinie formy Wobec pasji i odwagi, z jaką Picasso uprzytomnił nam powagę formy, jako podstawowego elementu twórczości plastycznej, bledną wysiłki Seurata czy Gauguina, a odrodzenie formy, dokonane przez Cezanne'a, zdaje się niemal tylko nieśmiałym spojrzeniem za siebie, reminiscencją barokowej formy Tintoretta czy El Greca. Ogarnięci wizją formy, uprzytomnionej nam przez Picasso'a, nawiązujemy duchową łączność z rzeźbą katedry romańskiej w Tarragonie, z wyobraźnią średniowiecznego kamieniarza-rzemieślnika z Notre Dame de Paris, z żartobliwym wyrafinowaniem koptyjskiego tkacza, z monumentalną potęgą fresków i kamiennych posągów starego Egiptu.

Henryk Gotlib.

JAH

PORADNIK DLA MALARZY *)

Kilka wiadomości o olejach malarskich

Nowoczesna wiedza przynosi doniosłe szczegóły z dziedziny zachowania się olejów t.zw. nienasyconych, które wchodzą w zakres malarskiej palety jako spoiwa **).

Z góry należy podkreślić, że nie jest rzeczą obojętną, jak olej, jako spoiwo został przyrządzony i że jego trwałość lub zmienność pod względem spoistości i zmian barwnych, jest mocno uzależniona od wspomnianego zagadnienia.

Olej lniany z pomiędzy schnących jest najpospoliciej używany, jako najmniej nasycony t.j najszybciej schnący. Za najlepszy uważa się pochodzący z ziem nadbałtyckich. Tłoczony z zebranych w pogodną jesień nasion dojrzałych, przy pomocy ręcznej prasy na zimno, - poddany odczyszczeniu przy pomocy piasku z wodą lub śniegu, - a następnie pozostawiony [illegible] kniętym naczyniu szklanym na dłuższe działanie światła dziennego (słonecznego), przybiera barwę jasno żółtą (wyjaśnia się) i staje się wartościowym olejem wystałym.

Wystały olej lniany (makowy, orzechowy, konopny) rozpostarty w cienkiej warstwie na gładkiej powierzchni schnie wolno, niezmieniając barwy i tworzy połyskującą błonę, niewykazującą skłonności do pękania (krakelury).

(Dioskurides, lekarz żyjący w czasach Chrystusa, w swej „De materia medica" wspomina o oleju z konopi i lnu, a odnośnie do oleju orzechowego i makowego podaje sposób [illegible] w słońcu, w naczyniu otwartym. Cennini (w. XIV) [illegible] sposób przyrządzania oleju lnianego florenckim i uważa go za najlepszy. Obecnie coraz więcej uznania zyskuje świadomość stosowania w czasach średniowiecznych wystałego oleju, jako werniksu do malowideł temperowych).

Werniks olejny jasny otrzymuje się z oleju lnianego, przygotowanego jak poprzedni, ale poddanego częściowemu podsyceniu drogą podgrzewania w ciepłocie nieprzekraczającej 150 st. C, (najlepiej przy użyciu wodnej łaźni), przy równoczesnym wprowadzaniu powietrza dmuchawką. Stopień podsycania oleju zależy od długości podgrzewania i wpływa na szybkość schnięcia.

Werniks olejny ciemny otrzymuje się z oleju lnianego jak poprzedni, ale przez podgrzewanie w ciepłocie wyższej (aż do wrzenia oleju włącznie) w ciągu kilku godzin.

Olej wystały i werniksy olejne, zależnie od jakości użytego surowca, schną — rozpostarte w cienkiej warstwie na szybie, w ciepłocie pokojowej — w przeciągu od kilkunastu do dwóch, trzech dni, na przejrzystą jasną, względnie żółto-brunatnawą błonę, bardzo odporną na działanie ze strony atmosfery.

One to w połączeniu z żywicami, względnie z werniksami lub masłami żywicznymi, stają się powoli schnącymi lakierami, które zależnie od użytej żywicy, przybierają odpowiednie nazwy (Stąd lakier kolofoniowy, mastyksowy, kopalowy, bursztynowy itd.). Zależnie też od rodzaju użytej żywicy dają mniej lub więcej twardą błonę, a szybkość schnięcia lakieru zależy od sposobu sporządzenia.

Odrębną grupę stanowią powoli lub szybkoschnące pokosty. Są to oleje schnące (także półschnące jak: słonecznikowy, rzepakowy, gorczyczny, bawełniany i in.) poddane znacznemu podsyceniu przy użyciu tlenków niektórych metali, jak: ołowiu, cynku ,manganu, kobaltu lub olejanów metali. Tanie pokosty barwy brunatnawej, najczęściej ołowiowe, szybko schnące, są do celów artystycznych o tyle niebezpieczne, że ciemnieją pod działaniem siarkowodoru. Droższe pokosty: cynkowe, manganowe, kobaltowe, są przeważnie jasne i na siarkowodór nieczułe.

Pokosty w połączeniu z żywicami dają szybko lub bardzo szybko schnące (kilkanaście, kilka godzin) lakiery, których nazwa zależy od nazwy użytej żywicy.

Sykatyw (np. Siccatif de Courtrai) jest to najczęściej mieszanina oleju lub pokostu z żywicą (więc lakier szybkoschnący), używany przez wczorajszych malarzy jako tłusty środek przyśpieszający schnięcie, malowidła. Podobną rolę odgrywały też dawniej masła żywiczne, jak kopalowe lub bursztynowe (Copal en pate), które sporządzano z oleju i żywicy w postaci tęgiej masy.

Nowoczesny przemysł zna sposoby uszlachetniania pospolitych żywic (utwardzania ich przez użycie gorąca np. zwykłego kolofonium na pirokolofonium), dzięki czemu niejednokrotnie lakier noszący nazwę bursztynowego, nie koniecznie zawiera bursztyn, a przynajmniej nie wyłącznie. Malarz dzisiejszy, troszczący się o poprawne zachowanie swych prac, powinien unikać środków handlowych, przyśpieszających schnięcie (grożące nadmiernym pękaniem w przyszłości), a tymbardziej środków mogących spowodować ciemnienie *)

Natomiast powinien skierować uwagę na istotne wartości oleju jako spoiwa lub werniksu i zaopatrzyć swą pracownię w zapasy oleju lnianego, pochodzącego z dobrej okolicy, właściwie zebranego i tłoczonego, a proces jego odczyszczenia i wyjaśnienia powinien przeprowadzić sam.

Jan Hopliński.

---

*) Rubryka wskazówek i porad technicznych będzie kontynuowana. Zamieszczać będziemy również fachowe odpowiedzi na zapytania z zakresu technologii malarskiej, kierowane do Redakcji.

(Wstępny artykuł p.t. „Jak należy zaprawiać płótna" znajduje się w num. 9—12 roczn. III z r. 1934).

**) Np. to, że jedne barwiki wpływają na olej drogą katalityczną t.j. przyśpieszając ich schnięcie pomimo że się z olejem nie łączą chemicznie (barwiki szybko schnące), inne drogą chemicznego wiązania się ich z wolnymi kwasami oleju (t.zw. zmydlanie się). Wyjaśnia się też, ze szybkie schnięcie barwików katalitycznych wcale nie zapewnia lepszej ich trwałości, jeżeli równocześnie nie zachodzi chemiczne związanie barwika (podczas schnięcia) z wolnymi kwasami oleju. To ostatnie (zmydlenie) okazuje się szczególnie odpornym na działanie atmosfery. Dotychczasowa teoria, głosząca, że olej ujmuje drobiny barwika i tem samem chroni go przed działaniem ze strony atmosfery, okazała się przeżytkiem.

*) Niezawodnym środkiem, wykrywającym związki ołowiowe, jest np. siarczek sodu lu potasu, który w postaci wodnego roztworu wlany do probówki z kilku kroplami oleju lub pokostu zawierającego związki ołowiu, powoduje bezpośrednio jego ściemnienie. Towarzyszący próbie objaw zmętnienia (zmydlenia) jest objawem właściwym u wszystkich olejów tłustych.

Dr Arnold Renc: FARBY MALARSKIE
Wyd. T-wa Oświaty Zawodowej, W-wa 1938

W tekście pisze p Renc m. in. na str. 38 „Biel kremska jest najlepszym gatunkiem tej farby i ma zastosowanie wszędzie tam, gdzie wymagana jest wielka [illegible] czynniki zewnętrzne, a więc przede wszystkiem do [illegible] stycznych i do malowania ścian zewnętrznych" (!).

Na str. 39: „Nadaje się do malowania na zewnątrz (!) zarówno na tynki (!) jak i na drzewo".

Wedle p. Renca „biel kremska ma zastosowanie i nadaje się do malowania na zewnątrz zarówno na tynki, jak i na drzewo". Oczywiście na „tynkach i na drzewie" nie należy jej werniksować, bowiem p. Renc zastrzeżenie to odnosi tylko do tempery w zdaniu: „w temperze ma również zastosowanie, powinna być jednak werniksowana".

Biel kremska jako związek ołowiowy jest właśnie bardzo wrażliwa na oddziaływanie siarkowodoru z atmosfery, bez werniksu użyta szybko ciemnieje i na zewnątrz, ani na wewnątrz „do tynków“ żaden malarz o zdrowym rozsądku jej nie używa!

Tamże: „Nie można jej (tj. bieli kremskiej) mieszać z farbami zawierającymi w swym składzie siarkę, a przede wszystkim z litoponem (!), żółtą kadmową (!), cynobrem i ultramaryną (!)“.

Ciekawe, który malarz i w jakim celu mieszałby biel kremską z litoponem? Co do żółtej kadmowej pisze p. Renc jeszcze na str. 45: „mieszanina żółcieni kadmowej i bieli ołowianej nosi nazwę żółtej brylantowej“. Jak to rozumieć? Na str. 39: „bieli kremskiej nie można (!) mieszać z farbami zawierającymi siarkę“, a na str. 45 mieszaninę żółtej kadmowej (siarczek kadmu) z bielą ołowianą nazywa p. Renc żółtą brylantową. Coś nie w porządku!

Na str. 64 odnośnie do błękitu pruskiego pisze p. Renc: [illegible] zależności od tempera[illegible] i czasu ogrzewania powstaje ciemniejszy i nieco cięższy błękit paryski albo jaśniejszy bardziej miękki i rozdrobniony błękit pruski“.

To nie prawda! Bo błękity te są to pokrewne związki żelazocyjanowe, ale o tyle różne, że błękit paryski strąca się ze soli żelazawych, zaś błękit pruski ze soli żelazowych, żelazocyjankiem potasowym. Dają się one jeszcze różnicować pod względem cech barwnych działaniem kwasów mocnych. W ten sposób otrzymuje się np. głęboko niebieski błękit chiński.

Podkreślam, że zarzuty tu podniesione nie odnoszą się wcale do t.zw. lapsusów, względnie błędów drukarskich. Dlaczego więc p. Renc uważa swą broszurę za wypełnienie braków w dziedzinie technologii malarskiej?

Na str. 72 twierdzi p. Renc, że „zielony kobalt jest z wapnem nietrwały“, że się nie nadaje do „techniki freskowej (!) i krzemianowej“, a w końcowym wykazie zastosowuje go we wszystkich technikach.

Do tych nieścisłości i błędów dodajmy jeszcze takie kwiatki jak „techniki kolorystyczne“ (str. 73 i 76), „techniki artystyczne“ (końcowy spis) i podziwu godny sposób wysławiania się — np. na str. 59: „pod wpływem (!) światła od tej ostatniej (farby) znacznie trwalsza“, — albo na str. 58: „oprócz zwykłej minii jest jeszcze inna odmiana również czerwona o znacznie większym rozdrobnieniu przewyższającym pierwszą, gdyż nie oddziela się od oleju“.

Jan Hopliński

Znormalizowane wymiary (francuskie) blejtramów umożliwiają wymianę i wypożyczanie ram.

Nr	PORTRET	PEJZAŻ	MORZE
1	22 + 16	22 + 14	22 + 12
2	24 + 19	24 + 16	24 + 14
3	27 + 22	27 + 19	27 + 16
4	33 + 24	33 + 22	33 + 19
5	35 + 27	35 + 24	35 + 22
6	41 + 33	41 + 27	41 + 24
8	46 + 38	46 + 33	46 + 27
10	55 + 46	55 + 38	55 + 33
12	61 + 50	61 + 46	61 + 38
15	65 + 54	65 + 50	65 + 46
20	73 + 60	73 + 54	73 + 50
25	81 + 65	81 + 60	81 + 54
30	92 + 73	92 + 65	92 + 60
40	100 + 81	100 + 73	100 + 65
50	116 + 89	116 + 81	116 + 73
60	130 + 97	130 + 89	130 + 81
80	146 + 114	146 + 97	146 + 89
100	162 + 130	162 + 114	162 + 97
120	195 + 130	195 + 114	195 + 97

Wydawnictwo Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków. Redaktor odpowiedzialny Jerzy Wolff
Klisze Wojsk. Inst. Geograf. w Warszawie — Druk Graficznej Spółdzielni Pracy „Grochów“, Grochowska 194 — B-17076

„Głos Plastyków“ wydano z subwencji Ministerstwa Kultury i Sztuki